



UFRJ

ANÁLISE TIPOLÓGICA DO *SENEX* EM PLAUTO: *PERIPLECTOMENVS* (*MILES GLORIOSVS*) E *LYSIDAMVS* (*CASINA*)

Fernanda Messeder Moura

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas (O Discurso Latino Clássico e Humanista), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientadora: Prof.a Dra. Alice da Silva Cunha

Rio de Janeiro

Julho de 2005

ANÁLISE TIPOLOGICA DO *SENEX* EM PLAUTO: *PERIPLECTOMENVS*
(*MILES GLORIOSVS*) E *LYSIDAMVS* (*CASINA*)

Fernanda Messeder Moura

Prof.a Dra. Alice da Silva Cunha

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas (O Discurso Latino Clássico e Humanista), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Aprovada por:

Orientadora, Prof.a Dra. Alice da Silva Cunha

Prof.a Dra. Ana Lúcia Silveira Cerqueira

Prof.a Dra. Ana Thereza Basílio Vieira

Prof.a Dra. Vera Lúcia Vieira
(suplente)

Prof.a Dra. Cecilia Albuquerque Lopes de Araújo
(suplente)

Rio de Janeiro

Julho de 2005

Moura, Fernanda Messeder.

Análise tipológica do *senex* em Plauto: *Periplectomenus* (*Miles Gloriosus*) e *Lysidamus* (*Casina*) / Fernanda Messeder Moura. — Rio de Janeiro: UFRJ / FL, 2005.

ix, 81f.; 29,6 cm.

Orientadora: Alice da Silva Cunha

Dissertação (mestrado) — UFRJ/ FL / Programa de pós-graduação em Letras Clássicas, 2005.

Referências bibliográficas: f. 77-81.

1. Personagem-tipo 2. *Senex* I. Cunha, Alice da Silva. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, FL, Programa de pós-graduação em Letras Clássicas. III. Análise tipológica do *senex* em Plauto: *Periplectomenus* (*Miles Gloriosus*) e *Lysidamus* (*Casina*).

RESUMO

ANÁLISE TIPOLOGICA DO *SENEX* EM PLAUTO: *PERIPLECTOMENVS* (*MILES GLORIOSVS*) E *LYSIDAMVS* (*CASINA*)

Fernanda Messeder Moura

Orientadora: Prof.a Dra. Alice da Silva Cunha

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas (O Discurso Latino Clássico e Humanista), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Esta dissertação objetiva propor e analisar duas subcategorias da personagem-tipo *senex* em Plauto: o *senex liberalis* e o *senex amator*, representados por *Periplectomenus* (*Miles Gloriosus*) e *Lysidamus* (*Casina*). Tendo em mente o contexto histórico da segunda guerra púnica e o do intervalo entre a segunda e terceira guerra macedônicas, pretendemos demonstrar como se articulam liberalismo e conservadorismo nessas duas obras.

Palavras-chave: *Senex*, personagem-tipo, liberalismo, conservadorismo

Rio de Janeiro

Julho de 2005

ABSTRACT

Fernanda Messeder Moura

Orientadora: Prof.a Dra. Alice da Silva Cunha

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas (O Discurso Latino Clássico e Humanista), Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

This dissertation aims to present and analyze two subcategories from the stock character *senex* in Plautus: the *senex liberalis* and the *senex amator*, represented by *Periplectomenus* (*Miles Gloriosus*) and *Lysidamus* (*Casina*). Bearing in mind the contexts of the second Punic war and the interval between the second and the third Macedonian wars, we intend to demonstrate how liberalism and conservatism are articulated in these two works.

Key-words: *Senex*, stock character, liberalism, conservatism

Rio de Janeiro

Julho de 2005

Ao professor e amigo Felisbesto Olímpio Carneiro,
por quem tenho grande admiração e carinho

In memoriam

Agradeço à Prof.a Eliane de Rose, por ter me iniciado no estudo crítico da literatura e por ter despertado em mim o interesse e o gosto pelo texto teatral;

À minha orientadora, Prof.a Dra. Alice da Silva Cunha, por ter me acompanhado e encorajado nesta pesquisa;

Ao Prof. Dr. Henrique Cairus, pelas significativas conversas, pelo incansável apoio e pelo entusiasmo;

Ao caríssimo amigo e Prof. Everton da Silva Natividade, pela leitura desta dissertação, pelos comentários e pelo incentivo de sempre;

Ao amigo e Prof. José Mariano Guedes, pelas andanças pelos sebos do Centro do Rio e por sua generosidade

E a meus pais, pelo carinho e pela confiança em mim depositada.

LISTA DE ABREVIATURAS

Comédias citadas:

<i>Amph.</i>	Amphitruo
<i>Aul.</i>	Aulularia
<i>As.</i>	Asinaria
<i>Bacch.</i>	Bacchides
<i>Capt.</i>	Captiui
<i>Cas.</i>	Casina
<i>Cist.</i>	Cistellaria
<i>Curc.</i>	Curculio
<i>Epid.</i>	Epidicus
<i>Men.</i>	Menaechmi
<i>Merc.</i>	Mercator
<i>Most.</i>	Mostellaria
<i>Pers.</i>	Persa
<i>Poen.</i>	Poenulus
<i>Pseu.</i>	Pseudolus
<i>Rud.</i>	Rudens
<i>Stich.</i>	Stichus
<i>Trin.</i>	Trinummus
<i>Truc.</i>	Truculentus

Periódicos:

<i>AJPh</i>	American Journal of Philology
<i>CPh</i>	Classical Philology
<i>CQ</i>	The Classical Quarterly
<i>CR</i>	The Classical Review
<i>G&R</i>	Greece and Rome
<i>GIF</i>	Giornale Italiano de Filologia
<i>NASLA</i>	Nuova Antologia di Scienze, Letteri ed Arti
<i>REC</i>	Revista de Estudios Clasicos
<i>REL</i>	Revue des Études Latines
<i>TAPA</i>	Transactions of the American Philological Association

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS	08
1. INTRODUÇÃO	10
2. O PAPEL SOCIAL DO <i>SENEX</i> NA ROMA DOS SÉCULOS III-II A.C.	13
2.1. Tradição e mudança na Roma arcaica	13
2.2. Testemunhos literários e não literários sobre o <i>senex</i>	19
3. A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DO <i>SENEX</i> NA COMÉDIA PLAUTINA ...	24
3.1. O <i>senex</i> como personagem-tipo singularizável	27
3.2. Tipos singularizáveis do <i>senex</i> : <i>arbiter</i> e <i>delusus</i>	29
3.3. Modos de apresentação da personagem plautina	35
4. <i>PERIPLECTOMENVS</i> E <i>LYSIDAMVS</i> : VIAS TRANSVERSAS	37
4.1 <i>Miles Gloriosus</i> : a exaltação da liberdade	39
4.2 <i>Casina</i> : a punição do excesso	57
5. CONCLUSÃO	75
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77

1. INTRODUÇÃO

Os romanos conheceram a vitalidade das peças de Plauto, divertindo-se, durante os festivais, com seus efeitos histriônicos. Já aos estudiosos modernos, resta apenas o texto de suas comédias; este, por sua vez, nem sempre em sua integridade (como no caso da *Aulularia*, de *Bacchides* e da *Cistellaria*) e, em raros casos, trazendo *didascalia* (*Pseudolus* e *Stichus*), o que acarretou, principalmente a partir do século XIX, grande discussão entre os críticos que se propuseram a datar as peças de Plauto atestadas por Varrão e que buscaram definir os manuscritos gregos que, submetidos à prática da *contaminatio*, teriam sido utilizados pelos comediógrafos latinos. O texto, portanto, será o nosso objeto de estudo, sendo nosso intuito analisá-lo literariamente. Ao fazê-lo, abdicamos momentaneamente o lugar de espectadores, para acolhermos o de leitores.

Reconhecemos, no entanto, a necessidade de não perdermos de vista a natureza espetacular do teatro, pois é ela sobretudo que norteia a comédia plautina, rica em gestos, dança e música. De fato, a análise literária de uma peça teatral que contemple somente o texto torna-se redutora, na medida em que “a palavra tem no teatro uma função constituinte, mas muito determinada; quero dizer que é secundária à ‘representação’ ou ao espetáculo. Teatro é por essência presença e potência de visão — espetáculo” (ORTEGA Y GASSET, 1991, p. 32).

Consideremos, pois, as circunstâncias em que Plauto compôs a sua obra: os atores — todos homens — desempenhavam ao ar livre, sobre um longo e estreito palco de madeira (DUCKWORTH, 1952, p. 82), montado temporariamente por ocasião dos *Ludi*, variados papéis que reproduziam artisticamente, por meio de tipos cômicos, retratos às avessas (BERGSON, 2001, p. 70) do cotidiano romano, herdando da *Nea* muitos de seus temas. Os *Ludi* consistiam “na oposição entre *opus facere*, a prática de trabalho quotidiana, e *ludere*, a atividade festiva sem objetivo de lucro” (PETRONE, 1983, p. 204), imbuídos no espírito de *libertas* predominante nos festivais dos quais começavam a irromper os versos fesceninos. Por serem ambientadas fora de Roma, em cidades gregas, as comédias possibilitavam a criação de um espaço em que *parcitas* se revertia temporariamente em *copia*, *grauitas* em *licentia* (SEGAL, 1987, *passim*). Sabemos que os atores dividiam a atenção dos espectadores com as outras atrações dos *Ludi* (PEREIRA, 1989, p. 66), o que, em grande parte, motivou a confecção da *captatio benevolentiae* em alguns prólogos,

sendo a ação provavelmente contínua. O público para o qual as comédias se dirigiam abarcava todos os extratos sociais romanos (BEARE, 1968, p. 173), como podemos confirmar pelo prólogo de *Poenulus* (v. 16-45). Sua relação com os atores desfrutava uma positiva e produtiva intimidade, principalmente através dos apartes e da disposição de um palco aberto, como comenta Southern (1953, p. 31). Assim sendo, a relação desses dois elementos — ator e público — com o texto, “tríade essencial” do jogo cênico (GUINSBURG, 2001, p. 13), será igualmente levada em consideração em nossa análise, quando se fizer necessário.

Nosso trabalho se presta ao estudo da personagem do *senex* em duas comédias de Plauto, quais sejam, *Miles Gloriosus* e *Casina*, tendo sido utilizada, para o estabelecimento do texto e para a tradução que fizemos, a edição organizada por Lindsay (1936). Quanto à tradução apresentada dos textos críticos, quando não houver indicação da autoria nas respectivas referências bibliográficas (capítulo 6), ela nos pertence.

Por serem bastante variadas as representações cômicas do *senex* em Plauto, optamos por restringir nosso estudo ao posicionamento dos *senes* sobre o amor, conforme apresentado por *Periplectomenus* (*Miles Gloriosus*) e *Lysidamus* (*Casina*). Conquanto partilhem, em sua caracterização, as expectativas da personagem-tipo *senex*, *Pericleptomenus* e *Lysidamus* apresentam visões sobre o amor bastante distintas. Nesse sentido, a partir, sobretudo, da leitura de Duckworth (1952), visamos a demonstrar primeiramente que, para o estudo crítico da personagem *senex* plautina, a generalização em tipos é válida enquanto artifício esquemático de sua obra, mas insuficiente para a caracterização específica que cada personagem assume nas diferentes comédias, sendo dado enfoque às peças de Plauto supracitadas. Para tal, serão observados os aspectos que as caracterizam como personagens-tipo, conforme grande parte da crítica as define, e acrescentadas duas subcategorias para a representação do velho, a saber, *senex arbiter* e *senex delusus* (capítulo 3).

Em segundo lugar, buscamos estudar duas perspectivas sobre o amor segundo a visão dos *senes* elencados, tendo em mente possíveis motivações socioculturais que tenham influenciado cada um dos dois posicionamentos. Supomos que o retrato dos *senes* diante do amor e do casamento pintado por Plauto dialogue, seja em tom crítico, seja em tom reafirmador, com as mudanças socioculturais pelas quais a sociedade romana vem se submetendo ao longo dos séculos III e II a.C. (capítulo 2).

Propomo-nos a verificar, nesse sentido, índices destas mudanças nas falas dos *senes*, e compreendê-las no contexto de afirmação ou negação de valores familiares e religiosos que começam a mostrar sinais de desgaste (capítulo 4). Questionamo-nos, portanto, em que medida elas reproduzem um discurso de manutenção de valores sociais estabelecidos, e em que medida elas refletem a chegada de novos costumes, advinda do contato com regiões até então pouco conhecidas, em função das guerras externas travadas durante o período de composição das peças em questão.

2. O PAPEL SOCIAL DO *SENEX* NA ROMA DOS SÉCULOS III-II A.C.

PROSPERO: First, noble friend, / let me embrace thine age,
whose honour cannot / be measured or confined.
[Shakespeare, *The Tempest*, V, i, 120-122]

Segal (1987, p. 123) estima o período das produções das peças de Plauto entre 220 a.C. e 190 a.C., e aponta a participação de Roma em cinco guerras durante esse período: na segunda guerra ilírica, na segunda guerra púnica, na primeira e na segunda guerra macedônicas e na guerra contra Antíoco III. Contudo, à exceção de *Poenulus*, cujo tema central explora a perspectiva romana de Cartago, percebemos que a temática da guerra assume nas comédias um significado apenas referencial e subjacente à trama, conforme Leigh (2004, p. 24) observa, ao afirmar que “as peças, em si mesmas, contêm referências ocasionais ao fato de o estado estar em guerra, mas somente uma vez este inimigo é especificado como Cartago, e não como a Macedônia, ou os outros estados gregos com quem Roma se envolveu nos anos posteriores a 200 AD”¹.

O período que envolve as prováveis datas de representação de *Miles* (206 a.C.) e *Casina* (185 a.C.)² compreende, respectivamente, a segunda guerra púnica e a transição entre a segunda e a terceira guerra macedônicas. Uma vez que o sistema de valores preconizado pela sociedade arcaica romana vinha se transformando a partir do contato com outras culturas através das guerras externas, cabe-nos apresentá-lo na forma então vigente e as mudanças por ele sofridas, antes de refletirmos sobre a posição social do *senex* diante desse sistema.

2.1. Tradição e mudança na Roma arcaica

Desde o início da República, a guerra é familiar aos romanos. Os diversos povos latinos que coabitavam a península itálica, cuja estrutura econômica se apoiava na

¹ O mesmo ponto de vista encontramos em Pierre Cagniard: “La guerre elle-même est presque toujours présente à l’arrière-plan des intrigues, soit directement, soit métaphoriquement”, in: *Le soldat et l’armée dans le théâtre de Plaute: l’antimilitarisme de Plaute. Latomus*, tome 58, octobre-décembre 1999, p.753.

² Cf. Sedgwick, W. B. *The dating of Plautus’ plays, CQ*, New York, v. XXIV, p. 102-105, 1930; Id., *Plautine chronology. AJPh*, Baltimore, v. LXX, p. 377-383, 1949; Frank, Tenney. *On the dates of Plautus’ Casina and its revival. AJPh*, Baltimore, v. LIV, p. 369-372, 1933; Hough, John N. *The understanding of intrigue: a study in Plautine chronology. AJPh*, Baltimore, v. LX, p. 423-435, 1939; Duckworth, 1952, p. 54; Beare, 1968, p. 49.

agricultura³, disputavam a fértil região da Campânia. Paulatinamente, Roma começa a se organizar política e militarmente de acordo com a forma de governo e as instituições etruscas. À época do governo sérvio-tuliano, a legião romana arma-se com hoplitas (notadamente por influência grega), duplica em tamanho e, como corolário disto, substitui-se a organização da *comitia curiata* pela *centuriata*, para admitir somente a partir da reforma camiliana sua disposição definitiva, em que manípulos alinhados em três frentes de ataque eram acompanhados dos *velites* e da cavalaria⁴. Nesse sentido, é justa a afirmação de Jean-Noël Robert de que “em sua origem, o romano é um soldado e um camponês” (1995, p. 17), que vem a corroborar a análise de Alföldy (1989, p. 45) de que

do ponto de vista da estrutura econômica, no século IV a.C. [sic] Roma ainda era um estado agrário primitivo, em que a grande maioria da população vivia da agricultura e da pecuária e em que a posse da terra era a principal fonte e o principal símbolo de riqueza. Os ofícios e o comércio desempenhavam ainda um papel restrito. Nas relações comerciais, em vez da moeda cunhada, usavam-se ainda formas arcaicas de troca (gado ou barras e placas de cobre em bruto com valor intrínseco); os artífices e os comerciantes apenas formavam uma pequena camada social no seio da plebe.

Após subjugar os sabinos (449 a.C.), os équos (431 a.C.), os volscos (338 a.C.) e, numa guerra que durou de seis a sete anos, os veios (ca. 396 a.C.), a cidade de Roma se impõe entre os latinos e inicia um processo de expansão territorial que vai assumir, em pouco mais de dois séculos, tamanha proporção que, ao fim das guerras samnitas (290 a.C.), os romanos já obtêm o controle da parte central da Itália, sendo-lhes acrescida toda a região meridional, após a guerra travada contra os gregos (282 a.C.).

Se a tomada da região da *Magna Graecia* constituiu a primeira guerra contra um povo não latino, a guerra cartaginense representa a primeira deste tipo fora da península itálica, o que forçosamente levou Roma ao aperfeiçoamento de sua frota de navios⁵, embora, em geral, sua força naval fosse delegada aos *socii* latinos, já que “a atividade naval sempre foi considerada, de alguma forma, algo não romano. Não se considerava necessário manter uma

³ Cabe acrescentarmos que “it is their urban and mercantile character which forms the basis of whatever is peculiar in their public and private life, and that the distinction between them and the other Latins and Italians in general is pre-eminently the distinction between citizen and rustic” e a reafirmação, em seguida, do caráter agrário da cidade de Roma que se formava: “Rome, indeed, was not a mercantile city like Corinth or Carthage; for Latium was an essentially agricultural region, and Rome was in the first instance, and continued to be, pre-eminently a Latin city” (MOMMSEN, 1901, p. 61, v. I).

⁴ Quatro era o número médio de legiões utilizadas em combate, tendo este chegado a vinte durante a segunda guerra púnica (cf. WARRY, 1993, p. 112).

⁵ Até cerca de 280 a.C., os navios romanos existentes tinham como função principal oferecer resistência à prática da pirataria (cf. FLOWER, 2004, p. 76). Diante da necessidade de uma frota de combate, passam a utilizar principalmente *quinquiremes*.

frota principal entre as guerras, e, quando se ergueram frotas no fim da República, o fardo foi amplamente mantido pelos aliados” (FLOWER, op. cit., p. 77).

Em curto intervalo de tempo, a detenção da Sardenha, da Córsega e da Sicília (ca. 240) como províncias e as conquistas cartaginesas exibem o Mediterrâneo como *mare nostrum*. De fato, “esta anexação da Sicília foi um passo fatal, pois ela levou os Romanos para fora da Itália, da qual a ilha não fazia parte em tempos remotos, e lhes deu sua primeira província ultramarina. Um estágio inteiramente novo e duradouro na história romana havia começado — a época do imperialismo fora da metrópole” (GRANT, 1997, p. 98).

É de esperarmos, portanto, que, ao cabo da segunda guerra púnica, diversos sejam os níveis em que se verificam mudanças na estruturação da sociedade romana e no seu entendimento das regiões vizinhas, como resultado de seu desenvolvimento econômico e do intenso período de helenização que se fez sentir principalmente nos costumes, na religião e na literatura.

Conservador é o modo como Catão se pronuncia sobre os novos modos estrangeiros, condenando sobretudo o gosto por artigos luxuosos⁶, tanto de roupa quanto alimentares, disponíveis a partir do desenvolvimento do comércio marítimo, conseqüência, por sua vez, da criação e circulação do *denarius* romano (269 a.C.), moeda que passou a ser comparada com a dracma alexandrina. Somemos a isto o fato de, em 206 a.C., *Scipio Africanus* vencer em Ilipa a batalha que concede aos romanos, na condição de província, os territórios ibéricos, antes detidos por Cartago, da Bética e Tarraconense, cujas minas impulsionaram grande influxo de metais — ouro em particular — nas cidades romanas. Com efeito, Grenier (1938, p. 172) visualiza em Cipião e Catão personificações das posturas divergentes de tradição e mudança que marcam este período:

O espírito novo que se encarna em Cipião subvertia as tradições morais e sociais da república. [...] As próprias vitórias de Roma condenavam o *mos majorum*. Os caminhos de toda a Itália, mesmo os do mar, se abriam diante dos romanos. Como manter a família agrupada em sua casa sob a autoridade do pai? A subordinação a uma regra austera de trabalho e de economia, a abnegação de cada um aos interesses do grupo, tais eram os fundamentos da moral antiga. As qualidades que a nova situação de Roma exigia do cidadão era o oposto disso. [...] O próprio sentimento de honra foi chamado a se transformar; ele não devia mais consistir unicamente em se sacrificar e obedecer, mas sobretudo em agir e criar. A cidade, ao aumentar de tamanho, deu liberdade aos indivíduos.

⁶ Cf. Piganiol, 1949, p. 120-121: “Sa censure [...] fut particulièrement rigoureuse dans l’estimation des fortunes; sept nobles furent exclus du Sénat; les intérêts de l’État furent défendus contre les publicains; un projet d’augmentation des effectifs de la cavalerie légionnaire n’aboutit pas. [...] Les lois qui furent votées après la chute des Scipions, sont conformes à l’orientation catonienne: loi contre le luxe, loi contre la brigade, loi sur le *cursus honorum* (*lex Villia annalis*), enchaînant l’ambition des jeunes nobles”.

Parecem conviver, assim, mentalidades divergentes no que tange ao interesse do Estado e o interesse do indivíduo⁷, o que leva Grimal (1999, p. 169 e 203) a se referir a uma

contradição interna da cultura romana, tomada entre um helenismo latente e o desejo de manter seus valores próprios contra esse mesmo helenismo [...] Catão tentava, assim, fixar a figura do romano, soldado e juiz, íntegro e corajoso, uma figura que se opunha àquela do “herói” à grega, que então triunfava nas guerras e na diplomacia no Oriente.

É notável ainda que o governo entenda algumas das práticas importadas como subversivas e mostre esforços no sentido de controlar seus excessos, sendo exemplos disso a *Lex Oppia* (215 a.C.), que intencionava proibir o uso de artigos luxuosos pelas mulheres⁸, e a suspensão das *Bacchanalia*, em 186 a.C. A incorporação desses novos hábitos parece ter tido como resultado que “os laços da vida em família se afrouxaram com uma rapidez assustadora [...] Celibato [...] e divórcios naturalmente aumentaram na mesma proporção. Crimes horríveis se perpetraram no seio das famílias da mais alta nobreza [...] além disso, iniciou-se a emancipação das mulheres” (MOMMSEN, op. cit., p. 121, v. III). O Senado, portanto, julgou por bem assumir um posicionamento bastante autoritário e controlador diante da situação que se apresentava, segundo Grenier (op. cit., p. 197):

O Senado, por intermédio dos pontífices, quer conservar a soberania sobre as questões religiosas. Ele não reconhece outra religião além dos cultos oficiais. Esses cultos serão ampliados, mas por ele. Eles podem admitir todos os deuses segundo as circunstâncias, mas sob algumas condições. A primeira é que eles não sejam objeto senão de honras públicas. Como as outras cerimônias, as da religião devem ter sua norma fixada por um colégio e chefes responsáveis para presidi-las. A religião não admite nem culto secreto, nem sentimento pessoal. Fundamentalmente individual, o misticismo escapa por sua própria essência e pelo segredo que o cerca à ação das autoridades. Tal é a razão da invencível desconfiança que inspira.

Percebia-se, desse modo, no plano religioso, o esvaziamento dos cultos nacionais, a adoção de deuses estrangeiros (e.g. a deusa frígia Cibele, reconhecida como *Magna mater*, a quem se ergueu um templo em 205 a.C., fazendo-se celebrar nas *Megalensia*), a multiplicação de prodígios, e a crescente influência do misticismo e da superstição orientais, advindos da

⁷ No que se refere à política militar externa, Cipião, quando confrontado com a figura de Haníbal, nos é inicialmente apresentado como um comandante leal aos costumes, à família e à pátria romana, postura que irá se modificar a partir da vitória de Zama e do contato mais próximo com as *luxuria* que passam a invadir Roma. Cf. Rossi, Andreola. *Parallel Lives: Hannibal and Scipio in Livy's third decade*. TAPA, vol. 134, no. 2, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, p.359-381, 2004.

⁸ A *Lex Oppia* foi posteriormente contestada e anulada em 195 a.C. (cf. GRANT, 1992, p. 29).

Ásia Menor⁹. Assim, especialmente durante a segunda guerra púnica, o sentimento era o de que “a crença nos antigos deuses estava esgotada; eles não tinham a força de proteger a Itália, a sua terra, contra o estrangeiro; a virtude dos ritos tradicionais parecia desgastada” (GRENIER, *ib.*, p. 188), tornando freqüente a consulta aos livros sibilinos pelos *decemvires*, no afã de buscar formas de apaziguar os deuses, e na tentativa de aplacar o alto grau de ansiedade em que aquela sociedade se encontrava.

O sincretismo religioso que caracterizou este período de forte helenização não experienciou, contudo, qualquer tipo de crise; a aceitação dos novos deuses, bem como a adoção de novas crenças e práticas religiosas, mostrou-se bastante harmoniosa, como destaca Dumézil (1996, p. 458):

Quando falamos da “crise” da segunda guerra púnica, devemos deixar claro que a crise, bastante importante, por sinal, é de ordem militar e política. [...] Mas, do ponto de vista religioso, não há crise entre os anos de Sagunto e Zama. Organismo bem construído, firme e flexível, a religião romana funciona normalmente.

Sobre o entendimento da religião romana desta época como secundária à grega e, por essa razão, artificial, cumpre salientarmos a posição de Feeney (1998), com a qual concordamos, de que tal visão apenas obnubila a recriação religiosa romana diante deste novo contato cultural e que, longe de se tratar de empréstimo ou assimilação cultural, revela-se, na verdade, um modelo de tensão dinâmico e interagente (*ib.*, p. 51 e 64):

Os romanos [...] sempre foram muito cautelosos em se abster da completa domesticação do culto grego em sua cidade, sustentando, ao contrário, um diálogo entre cultos nativos e importados. [...] Eles poderiam, então, ter se concentrado mais em naturalizar e domesticar o culto grego, mas [...] eles mantiveram elaboradas maneiras de manter um sentimento de diferença e distância neste departamento da vida cívica.

Quanto à literatura, permeada pela doutrina estoica e pela epicurista, ela se infla de um sentimento individualista e assume um caráter moralizante, tendo como baluartes a *fides*, a *pietas* e a *uirtus*. Dos gêneros em formação, encontramos particularmente nas comédias plautinas inúmeras passagens em que se identificam princípios estoicos, como o de “lançar fora de consideração o luxo e o prazer, a riqueza e o sucesso, as complexidades da civilização que não fazem parte do prazer divino” (TARN, 1936, p. 311), bem como epicuristas, como a busca pelo “descanso, libertação de paixões, de desejos, de necessidades e, sobretudo, toda ausência de dor” (*ib.*, p. 306).

⁹ Dos povos desta região, a religião anatoliana foi a que menos ressoou na cultura romana, apesar de, juntamente com a religião síria, ambas terem exercido grande afirmação local, tendo sobressaído os babilônios, com o conhecimento da astrologia, e os egípcios, com seus deuses.

Sem dúvida, o florescimento das artes plásticas durante o século IV a.C., quais sejam, a pintura, a escultura e a cerâmica, contribuem para o surgimento e a aceitação da literatura que começava a se formar: “a arte figurada precedeu, de longa data, a eclosão da literatura e, pouco a pouco, preparou os espíritos para compreender seus temas e apreciar suas tendências” (GRENIER, op. cit., p. 88). Fundamentais ainda ao surgimento das condições necessárias ao fazer cômico literário, cuja expressão máxima encontraremos em Plauto, mostram-se as já presentes manifestações cômicas itálicas¹⁰ e o início de uma formação intelectual possibilitada pelas traduções de Lívio Andronico, pelas composições de Ênio e Névio e pelo contato mais estreito com a literatura grega, fatores que imprimiram notável versatilidade à escrita do comediógrafo umbro.

Miles Gloriosus e *Casina* situam-se justamente neste contexto de transição de valores. Divergem, entretanto, em termos de momento histórico, num ponto fulcral: *Miles*, cujo espólio configura-se como a derrota de Aníbal, é encenada dentro de um espírito ainda glorioso da vitória e imperialista; *Casina* é representada na intermitência da segunda (200-196 a.C.) e terceira (171-168 a.C.) guerras macedônicas, quando o sentimento era de exaustão das guerras. Neste período, se quisermos defender a idéia de uma política imperialista, devemos sublinhar seu caráter, não mais agressivo, como antes, mas defensivo, constituindo a principal evidência disso a não exigência de anexação dos territórios da Ásia e da Grécia sobre os quais Roma foi vitoriosa, quando em guerra contra Filipe V e Antíoco III. Nesse sentido, Thompson (1970, p. 518) afirma:

Partidos lesados tendiam a apelar para Roma, mas Roma se recusou a ir além da ação diplomática e, com frequência, demorava em executar suas decisões. Sob a mácula do bombardeio de apelos por parte da Grécia, o protetorado filelênico da política dos Cipião e Flamínios começou a enfraquecer, especialmente por as posições políticas desses homens em Roma terem sido minadas pelos ataques de Catão, que queria que Roma lavasse suas mãos de assuntos gregos. [...] O senado começou a apoiar as causas romanas, à custa dos partidos patrióticos nacionalistas.

Com tais nomes em mente, o de Cipião e Catão, Della Corte (1952) refere-se, pois, a “dois tempos da produção cômica” plautina, e aponta duas tendências: a primeira, relativa aos anos compreendidos entre 207 e 200 a.C., em que Plauto “sentiu profundamente o entusiasmo da maior parte dos romanos, pela projetada empresa africana de Cipião” (MARMORALE,

¹⁰ Cf. HUNTER, 1985, p.13: “There is at least no reason to doubt that Plautus inherited a well-established Roman theatrical tradition”.

Naevius poeta, 1950, apud Della Corte, *ib.*, p. 79); a segunda, para os anos entre 194 e 184 a.C., em que suas comédias parecem reafirmar a moral catoniana.

2.2. Testemunhos literários e não-literários sobre o *senex*

Feitas essas considerações sobre as mudanças pelas quais a sociedade romana vinha passando no período das representações das peças que integram o nosso *corpus*, passemos à reflexão sobre a posição do *senex* nessa sociedade.

A primeira questão que nos é apresentada concerne à concepção romana de qual faixa etária se atribui ao *senex*. Em seguida, passamos a considerar qual função social é delegada ao *senex* e que tipo de *status*, se algum, sua idade lhe confere.

Profícua é a discussão entre os autores que se propuseram a estabelecer a partir de que idade chama-se *senex* um romano. Após longo estudo, Parkin (2003) defende que a idade de sessenta anos configura um bom indicador do início da velhice para os romanos (*ib.*, p. 18), ressaltando (*ib.*, p. 25), porém, que

senectus parece, antes, ter sido caracterizada pelo estado físico (e talvez mental) do indivíduo. [...] Mesmo no contexto do direito romano, [...], não havia idade específica delimitada para marcar o início da *senectus*. Regras de idade certamente existiram que afetassem pessoas mais velhas, mas as idades aqui envolvidas podem variar de 50 a 70 anos em diante, e nada foi feito para demarcar *senes* como uma faixa etária separada dos adultos em geral.

Cabe-nos apontar, ainda, como as evidências da utilização de múltiplos de cinco nas inscrições tumulares para os anos de nascimento (*ib.*, p. 31), bem como a atenção dada, durante a comemoração dos aniversários, não ao ano, mas ao dia, ao mês e à hora do nascimento (*ib.*, p. 33), sugerem certa indiferença em determinar ao certo a idade de um romano, sendo mais produtivas para aquela sociedade designações que indiquem a passagem de um cidadão romano de *puer* a *adulescens*, de *adulescens* a *iuuenis*, e então de *iuuenis* a *senex*, formas de tratamento amplamente registradas nos textos literários e não-literários de que dispomos.

Em seu estudo sociolinguístico sobre as formas de tratamento latinas, Dickey (2002), ao abordar diacronicamente a transição do endereçamento de *iuuenis* para *senex*, observa que *iuuenis*, muitas vezes denotativo de um registro formal, aplica-se a um jovem que, apesar de já mais velho do que o *adulescens* e ainda distante do *senex*, encontra-se entre vinte e quarenta e cinco anos, goza de vigor físico para combater em batalha e/ou demonstra certa

independência. Quanto à forma de endereçamento *senex*, Dickey abstém-se de especificar possíveis idades limítrofes. Antes, concentra-se em estudar as diferentes atitudes que se revelam a partir da escolha entre endereçar-se a um romano como *senex*, *senior* ou *pater*.

No que tange à forma de tratamento *senex*, a autora a verifica como neutra, acrescentando que “apesar da estima comumente demonstrada aos mais velhos na sociedade romana, *senex* não é um termo de respeito. [...] Parece que *senex* é normalmente um endereçamento levemente condescendente que sublinha a fragilidade da velhice”, distinguindo-o, então, de *senior*, este sim “muito mais respeitoso. Ele é usado quase exclusivamente em contextos deferenciosos, e quando apresenta um modificador, tende a fazer-se acompanhar de formas de respeito como *placidissime* [...] e *mitissime*” (ib., p. 197-198).

Ao lado de *senior*, *pater* consta como uma outra forma respeitosa de se dirigir ao *senex*, como já havia sido observado por Fraenkel (1960, p. 118), ao tratar de *Rudens*: “a expressão *pater*, [...] é comum seja na comédia grega, seja nas reelaborações romanas como apóstrofe respeitosa nos confrontos de um velho, ainda que desconhecido; este uso deriva da linguagem cotidiana”. Talvez por sua estreita ligação com a linguagem coloquial, Saunders (1966, p. 94) simplifique-a como atributivo do registro informal, desconsiderando seu aspecto respeitoso. Entretanto, o extensivo e cuidadoso levantamento feito por Dickey amplia seu uso para ocasiões formais, respeitosas e afetivas (op. cit., p. 120-121):

Pater é igualmente utilizado como um endereçamento educado ou afetivo para homens velhos, quer o locutor os conheça ou não. [...] Ocasionalmente, o elemento de respeito e afeição no endereçamento *pater* pesavam mais do que o fator da idade. [...] Estes [exemplos de *pater* sendo usados condescendentemente para velhos estranhos por pessoas que se comportam nem um pouco respeitavelmente] e o uso para endereçamentos a jovens são raros; aquele que recebe a forma de tratamento *pater*, como a de *mater*, normalmente é tanto velho quanto designativo de respeito e/ou afeição.

Para a representação teatral, auxiliam-nos no esclarecimento da idéia vigente naquela sociedade e compartilhada pela platéia acerca da idade do *senex* algumas referências textuais que ora explicitam a idade da personagem, ora referem-se a um traço físico ou psicológico seu, como demonstra a pesquisa de Saunders (op. cit., p. 93-94), que aponta para a sua velhice:

Embora o termo *senex* possa ser aplicado a um homem da idade de quarenta anos em diante, o *Senex* [sic] habitual da comédia latina deve ter estado consideravelmente acima da idade mínima limite. Periplecomenes [sic] (Mi. 629), certamente, não tem mais do que cinquenta e quatro anos, mas Demipho (Merc. 524) tem mais de sessenta, [...]. Além disso, nada é dito com mais frequência do *Senex* [sic] do que ele

ser *cano capite* [...], *capite candido* [...] ou *albicapillus* [...] *senecta aetate* [...] *decrepitus vetulus* [...] *tremulum*.

Além de formas marcadas que expressam respeito ao *senex*, encontramos em Cícero, dentre os documentos literários referentes ao período de que tratamos¹¹, freqüentes referências à sabedoria dos mais velhos, como no passo seguinte, que integra o *De Sen.*, xvii, 61 (CICERO, 2001): “*apex est autem senectutis auctoritas. [...] Habet senectus, honorata praesertim, tantam auctoritatem, ut ea pluris sit quam omnes adulescentiae voluptates*” (“a autoridade é, pois, o apogeu da velhice. [...] A velhice, sobretudo quando honrada, possui tamanha autoridade, que ela é superior a todas as volúpias da juventude”). Nessa passagem, Cícero compara a velhice aos prazeres da juventude como parte de sua refutação de quatro aspectos negativos geralmente atribuídos a ela (ib., v, 15): “*unam, quod avocet a rebus gerendis ; alteram, quod corpus faciat infirmius ; tertiam, quod privet omnibus fere voluptatibus ; quartam, quod haud procul absit a morte*” (“primeiro, por poder [nos] desviar dos negócios que se devem tratar; depois, por poder tornar o [nosso] corpo mais débil; terceiro, por poder [nos] privar inteiramente de quase todos os prazeres; quarto, por não estar de forma alguma a uma distância longínqua da morte”).

Ao se referir à substituição do vigor físico pelo bom senso (*ratio*) e pela sabedoria (*sententia*), Cícero justifica o alto valor dessas qualidades (ib., vi, 19), “*quae nisi essent in senibus, non summum consilium maiores nostri appellassent senatum*” (“que, se não existissem nos velhos, os nossos antepassados não teriam nomeado Senado a suma assembléia”), ao que poderíamos acrescentar nova referência, a de *patres conscripti*, em que, mais uma vez, sobressalta a sabedoria própria do *pater* (como vimos, forma decorosa de *senex*), atingindo seu clímax, mais adiante, na extensão do Senado aos estados (ib., xix, 67): “*mens enim et ratio et consilium in senibus est, qui si nulli fuissent, nullae omnino civitates fuissent*” (“de fato, a sabedoria, e a razão, e a deliberação estão nos velhos, que se neles tivessem sido nulas, teriam sido em toda parte nulos os direitos civis”).

Contudo, embora anuncie a Ático seu intuito de, por deleite filosófico, “*de senectute aliquid ad te conscribere, hoc enim onere, quod mihi commune tecum est* [ib., i, 2]” (“escrever algo sobre a velhice, sobre este fardo, de fato, que é comum a mim e a ti”)¹², parece-nos sintomático que Cícero tenha escrito um tratado em defesa da velhice, e que tenha escolhido como porta-voz Catão, sem que seu propósito fosse, antes, o de resgatar, pela

¹¹ Apesar de a data de composição de *De senectute* ser normalmente fixada entre os anos de 44 e 45 a.C., lembramos que o diálogo entre as personagens Catão, Cipião e Lélío é feito passar-se no ano de 150 a.C.

¹² Falconer (CICERO, 2001, p. 10, n. 1) observa que Cícero tinha, então, 62 anos e Ático, 65.

eloquência, o valor uma vez atribuído aos mais velhos, mas que já se mostrava desusado. Corrobora a nossa leitura o comentário de Parkin (op. cit., p. 65-66), a seguir:

Ao defender a velhice, ele também procurou promover o status dos mais velhos, a fim de mostrar que os *seniores* ainda tinham um papel a desempenhar no Estado, e um papel necessário, em vista das atividades de certos homens mais novos nas décadas finais da República – Catilina e Clódio são dois exemplos óbvios. Vale a pena termos em mente que Cícero estava escrevendo no início de um período em que o poder do Senado conservador estava para ser de todo suplantado pelo de um autocrata; o futuro imperador Augusto primeiro surgiu em proeminência (em 44 a.C.) aos dezoito anos de idade. A influência coletiva dos mais velhos foi, de fato, substituída pelo poder executivo dos jovens.

De fato, a partir da leitura de Lívio, Parkin verifica a paulatina substituição na política senatorial do valor atribuído a *grauitas*, como consequência da idade, pela *dignitas*, alcançada pelo mérito, e cita como exemplos *P. Licinius Crassus*, que, em 212 a.C., sobrepõe-se a *Q. Fulvius Flaccus* como *pontifex maximus*, e *Q. Fabius Maximus*, que, em 209 a.C., elege-se *princeps senatus*, sendo preterido *T. Manlius Torquatus*, o primeiro entre os presentes a ter sido censor: “na sociedade romana de elite dos períodos tardios da baixa República e do Império, autoridade e prestígio, em oposição a um respeito mais passivo, estavam com aqueles em seus quarenta e cinquenta anos — as gerações mais velhas, não os mais velhos” (ib., p. 137).

Mesmo na vida privada, Parkin demonstra que o lugar do *paterfamilias* não desfruta, na realidade, a aura habitual que lhe é atribuída; fragilizados pela velhice, eles dependem de seus filhos, para que, calcados na *pietas*, os sustentem, os abriguem e os enterrem segundo os ritos religiosos, o que leva Parkin a concluir (ib., p. 275-276), por fim, que

o que quer que as dispersas expressões de reverência para a velhice possam sugerir, não há nada que indique algum papel significativamente positivo para os “mais velhos” como um grupo no mundo romano, tanto como tomadores de decisões quanto como conselheiros. Os privilégios concedidos à velhice geralmente assumiram a forma de isenções de deveres (nem sempre abertamente conferidas) no lugar de benefícios positivos. [...] O principal fator que, em última análise, determinava o lugar de uma pessoa mais velha na sociedade era a saúde, mental e física, que ela desfrutava ou não: em suma, seu “valor” social.

Se, na literatura que nos chega, desconcerta-nos inicialmente o aparente embate entre duas posturas de tradição e mudança, em que se articulariam desafinadamente o valor do *mos maiorum* diante da real função social do *senex* naquela sociedade, verificamos que, na realidade, longe de se configurarem como atitudes mutuamente exclusivas, tais posturas se revelam, antes, complementares uma à outra. Assim sendo, encontramos nos autores a observação negativa dos males que a velhice traz na mesma medida em que encontramos a

estima por eles do amadurecimento, nos *senes*, da *mens*, *ratio* e do *consilium*. Será justamente esta aparente ambigüidade no retrato do velho que contagiará comicamente as representações dos *senes* em Plauto, apresentados ora como respeitáveis, ora como ridículos, conforme observaremos mais de perto durante a análise dos *senes* nos capítulos subseqüentes.

3. A REPRESENTAÇÃO LITERÁRIA DO VELHO NA COMÉDIA PLAUTINA

FOOL: If thou wert my fool, nuncle, I'd have thee beaten for being old before thy time.

LEAR: How's that ?

FOOL: Thou shouldst not have been old till thou hadst been wise.

[Shakespeare, *King Lear*, I, v, 36-40]

Referimo-nos tradicionalmente às personagens de Plauto como tipos, dividindo-as em escravos, velhos, mulheres, jovens, parasitas e cozinheiros (ELDER, 1968, p. 80), segundo os epítetos atribuídos aos nomes das personagens cômicas que compõem a lista das *dramatis personae*.

A partir da impressão em tipografia, em que um molde de metal — o tipo — era utilizado para reproduzir um caractere impresso, sendo, em seguida, duplicado um a um para a produção em massa (MORNER et RAUSCH, 1994, p. 211), o conceito de tipo estende-se à literatura, para designar personagens em que um traço predominante as define¹³. Significativo no conceito literário de personagem-tipo é a sua particularidade de apresentar algumas características “conhecidas de antemão pelo público e estabelecidas pela tradição literária”, conforme verificamos em personagens tais quais o *miles gloriosus* e o *avarus* (ib., p. 404).

No caso de Plauto, pensar a tradição literária significa retomarmos principalmente as comédias dos autores da *Nea* que o influenciaram na escolha de seus temas e tipos durante a composição de suas peças¹⁴. Delas, são os textos de Menandro que em melhor estado sobreviveram aos séculos e que podem nos elucidar no reconhecimento de tipos¹⁵ como o do escravo, do soldado fanfarrão, e do velho pai, em oposição ao jovem filho, sendo já alguns destes tipos reelaborações a partir da *Retórica* de Aristóteles, e.g., os retratos do velho e do

¹³ Marchese e Forradellas distinguem-no do estereótipo, por ser este “una fórmula fossilizada, un cliché, que há perdido ya cualquier connotación estilística que haya podido tener. [...] El estereotipo es más bien lo convencional lingüístico e ideológico” (1986, p. 140). Da mesma forma, diferenciam-no do arquétipo, modelo imaginário preexistente, e do emblema, representante de um grupo social. Para nos desvencilharmos da proximidade no conceito de clichê e personagem-tipo na comédia plautina, utilizamos o conceito de clichê, conforme apresentado por Marouzeau (In.: *Le cliché dans la littérature latine. REC*, v. VI, p. 21, 1955): “Il s’agit, comme on sait, du processus par lequel une forme donnée, s’étant fixée dans la mémoire, tend a reparaître dans certaines conditions, d’où résulte peu à peu une habitude qui peut aller jusqu’à la hantise et à l’obsession”.

¹⁴ Hunter (1985, p. 21) salienta “a number of theatrical traditions which, in varying degrees, were probably influential upon the style of Roman comedy: the musical performances imported from Etruria, the Greek mime, the drama of southern Italy, the Atellan farce”. Por não dispormos de formas documentadas de tais representações, limitamo-nos a aludir ao tratamento do tipo cômico nos textos da *Nea* a que temos acesso.

¹⁵ Infelizmente, “it is striking that he seems to have taken so few plays from Menander — perhaps not more than three out of the twenty-one” (BEARE, 1968, p. 64).

jovem, outros consoantes com os contemporâneos *Caracteres* de Teofrasto¹⁶, quais sejam, a figura do avarento, do bajulador e do tagarela.

Forster (1954), após apontar para a confluência dos conceitos de personagem plana, tipo e estereótipo, expõe as motivações literárias para a utilização destas personagens, preferivelmente se forem cômicas:

Uma excelente vantagem das personagens planas é a de que elas são facilmente reconhecidas sempre que elas entram em cena. [...] Elas nunca carecem de ser reanunciadas, nunca desaparecem, não precisam ser acompanhadas em seu desenvolvimento, e proporcionam a sua própria atmosfera. [...] Uma segunda vantagem é que elas são facilmente lembradas pelo leitor posteriormente. Elas permanecem em sua mente como inalteradas porque não foram mudadas pelas circunstâncias: elas passaram pelas circunstâncias (p. 68-69).

Defendermos a proposta de que as personagens plautinas se desdobram em uma galeria de tipos significa obliterarmos que a caracterização, tanto na comédia grega quanto na latina, segue “um esquema simples em princípio, mas com infinitas possibilidades de matização caracterológica”¹⁷. Voltemo-nos para a relação entre as personagens: ao equipararmos o jovem apaixonado à mulher, ou o parasita ao velho — quando ao jovem necessariamente se acresce o qualificativo “apaixonado”, e quando ao parasita se atribui sistematicamente a função de retribuir com serviços o acolhimento de seu senhor, ao passo que tanto o velho quanto a mulher se desdobram em papéis variados segundo as imposições de determinada peça — não estaríamos desconsiderando o diferente tratamento cômico dado a cada um deles?

Claro está que a generalidade compõe uma característica essencial da comédia e que o tipo constitui sua representação máxima¹⁸. Conceituá-lo, contudo, como “o que há de pronto em nossa pessoa, o que está em nós no estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente. É aquilo, se quiserem, graças a que nos repetimos” (BERGSON, op. cit., p. 111), equiparando-o mais adiante a uma “moldura pronta” (ib., p. 132), retira, a nosso ver, qualquer possibilidade de respiração da personagem, pondo em risco certo grau de verossimilhança de que a comédia, em maior medida do que as outras artes, carece, para que o riso se concretize.

¹⁶ Julga-se que os *Caracteres* foram escritos por volta de 319 a.C. (TEOFRASTO, 1979, p. x).

¹⁷ Cf. La Peña, in.: MENANDRO, 1989, p. 30.

¹⁸ “Pintar caracteres, ou seja, tipos gerais, é então o objeto da alta comédia. [...] A comédia não só nos apresenta tipos gerais como também, em nossa opinião, é a única arte que visa ao geral” (BERGSON, op. cit., p. 111-112).

Lembremos ainda nesse sentido que as convenções cênicas da comédia antiga impõem certa economia à composição do figurino: a partir de “um código indumentário preciso, eles [os teatros populares cívicos] praticaram largamente o que poderíamos chamar de uma política do signo” (BARTHES, 1964, p. 61). Naturalmente, o espaço em que os atores se apresentavam exigia que “detalhes visuais tivessem de ser isolados e simplificados se fossem para ser vistos à distância. A realidade, em suma, tinha de ser significada, e não reproduzida” (WILES, 1994, p. 191).

Assim sendo, encontramos, na comédia, “uma perfeita distinção entre o corpo do servo e o do liberto, bem como uma distinção entre o corpo masculino e o feminino, o corpo do jovem e o do velho” (ib., p. 194). Para o figurino do velho, a peruca poderia variar entre grisalha e calva; suas vestes, de cor branca (Donatus, *De com.* VIII,6, *apud* SAUNDERS, op. cit.), púrpuro-acinzentada ou castanho-amarelada, plissadas ou retas, de comprimento até o tornozelo e com mangas, traziam um manto semelhante ao *pallium* (SAUNDERS, ib., p. 97-100). Por fim, caso admitamos o uso de máscaras já à época de Plauto, podemos acrescentar, partindo da descrição de Pollux (*apud* BIEBER, 1939, p. 179-205) de quarenta e quatro máscaras da *Nea*, o registro de que elas podem conter ou não barba, sendo estas, para o *paterfamilias*, duofacetadas, as quais a personagem poderia virar para a platéia conforme estado de alegria ou irritação¹⁹. Desse modo, enquanto a cor da peruca e a vestimenta definiam respectivamente idade e gênero, as profissões eram possivelmente definidas por um objeto, como a espada, para o soldado, ou a faca, para o cozinheiro.

Verificamos, ainda assim, que, apesar de indicativos funcionais para o reconhecimento inicial das personagens em cena, os signos ligados ao figurino revelam-se em si escassos e fazem com que a caracterização da personagem dependa mormente de suas falas, da descrição que os que contracenam com ela lhe dão e da sua relação com estes tanto para que ela comece a ser delineada²⁰ quanto para que as expectativas lançadas à platéia se confirmem ou se frustem. Uma vez definido o papel de *Hegio* (*Captiui*) como *paterfamilias*, outros dados irão gradativamente se superpor à sua caracterização, construindo-a, conferindo-lhe facetas, até que sua composição se faça por completo. Certamente não podemos dizer o mesmo do jovem apaixonado, caricatural nas inúmeras peças em que aparece. Sendo assim, parece-nos mister reconhecermos a existência de certa gradação no conceito de tipo que contemple dois níveis:

¹⁹ De fato, Beare (op. cit., p. 188) confere tamanha importância à máscara que afirma “The general impression I derive is that costume was more or less the same for all characters, that the profession of a character was sometimes indicated by such attributes as the cook’s knife, [...] and so on, and that it was the mask which gave the character his individuality within the play as a person of a particular age and temperament”.

²⁰ Cf. PRADO, Décio de Almeida et al. *A personagem de ficção*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva. 1970. p. 88.

o tipo propriamente dito, i.e., uma categoria restrita (dentre os quais alocaríamos, por exemplo, o parasita e o jovem apaixonado) e o tipo singularizável, i.e., uma categoria geral que permita a criação de subtipos particulares (e.g., o velho e a mulher).

3.1 O *senex* como personagem-tipo singularizável

Em comentário sobre o *senex*, Duckworth (1952, p. 242-243) condena a conceituação de tipo para o velho, salvo quando aplicado ao velho apaixonado²¹:

Considerar o *senex* como o tipo do pai rabugento, sempre ríspido (*iratus*, *saeuus*, *seuerus*), e prontamente enganado (*credulus*), está longe de ser preciso; como pai, freqüentemente o *senex* é leniente e complacente; como marido, ele é menos atraente: crítico de sua mulher, em geral briguento, não perde a oportunidade de ser infiel; como amigo, ele está pronto a se submeter a riscos surpreendentes para ajudar aos outros em suas dificuldades. O termo todo-inclusivo “velho” é muito enganador [...]. O *senex* como papel se refere meramente aos membros mais velhos homens das várias famílias, em oposição aos *adulescentes* que estão normalmente nos últimos anos da adolescência ou no início dos vinte.

Mais adiante, o autor observa (ib., p. 243) como a utilização generalizada do termo *senex* falha em dar conta de outras personagens igualmente velhas, listadas por ele separadamente (ib., p. 261-268), no subcapítulo em que se detém aos tipos ligados a alguma profissão, e.g. o *leno*, o parasita, e os cozinheiros. Nossa análise discorda, no entanto, de uma classificação cujo critério principal consiste em desagrupar personagens ligadas à família e personagens ligadas a uma profissão por três motivos: a ausência de um indicador explícito da idade do *leno*, do parasita e do cozinheiro nas comédias de que dispomos; o fato de privilegiarmos o tratamento cômico do velho como aquele cujo discurso se diferencia do dos demais por ele — ainda que teoricamente — exercer uma autoridade que lhe é delegada pela idade avançada, traço que não transparece nas personagens já supracitadas; e a presença de personagens para os quais não há menção à referência filial, como o solteiro *Pericleptomenus*, e que, no entanto, não se encaixam igualmente no segundo grupo proposto pelo autor.

Também Michaut (1920), em estudo anterior e menos sistemático, dedicou cinco capítulos (VIII-XII) de mesmo título às personagens plautinas, sendo proposta em cada qual uma categoria de personagem: “fantoques de convenção”, “grotescos”, “intrigantes”, “‘primeiros jovens’ e ‘ingênuos’” e “tipos da vida real”. De imediato, identificamos dois

²¹ “These *senes* [old lovers] are stock types without individuality” (ib., p. 246).

problemas nesta classificação: a mistura de categorias gerais — as três primeiras e a última — com uma específica (a quarta, em que o autor trata somente dos jovens), e uma última categoria (tipos da vida real) cuja natureza se apresenta de tal forma generalizada que, ao abarcar todas as anteriores, perde seu propósito. Ao analisarmos cada uma delas, novo problema surge: a repetição de um mesmo tipo em categorias diversas. Assim, encontramos o escravo simultaneamente classificado como “grotesco” e como “intrigante”; o velho, como “grotesco” e como “tipo da vida real” (que a rigor, aplica-se a qualquer uma das personagens). Servem-nos, no entanto, as subdivisões que o autor apresenta para o *senex*, apresentadas abaixo, na medida em que elas fazem transparecer a versatilidade de suas manifestações cômicas.

Em “personagens grotescas”, os velhos estão subdivididos em cômicos, avarentos, devassos e palermas, sendo chamados pelo autor de caricaturas “desenhadas para agradar, para o passatempo dos espectadores, sendo cúmplices e não lorpas da brincadeira: eles sabem o que é necessário depreciar” (ib., v. i, p. 269). Para os tipos da vida real, os velhos integram a subcategoria anacrônica de burgueses, sendo novamente subdivididos em bons pais, velhos amáveis, amigos verdadeiros e velhos solteiros. Infelizmente, o autor limita-se a indicar e classificar personagens da comédia plautina, sustentando a extremada opinião de que “encontramos os papéis, sempre os mesmos, de um velho devasso, de uma *uxor dotata* ciumenta, de servos e de servas rudes ou pérfidas [...]. Não há senão fantoches de convenção sem existência individual” (ib., p. 207-208)²².

Quanto aos traços privilegiados por Plauto na delineação cômica do velho, retomamos a classificação proposta por Duckworth, no capítulo referente à caracterização das diversas personagens plautinas e terencianas (op. cit., p. 236-271), mantendo as três categorias propostas pelo autor (pai, velho apaixonado e amigo prestativo) com leves alterações: a “pai” preferimos *pater familias*, o que implica pôr em relevo suas obrigações religiosas e a autoridade de que dispõe sobre seus filhos e, no que se refere a “amigo prestativo”, optamos simplesmente por *senex amicus*, já que ser prestativo configura um de seus traços, sem que com isso o defina de todo. Quanto a *senex amator*, mantivemo-lo idêntico. Propomos, entretanto, outras três categorias, a saber, *senex arbiter*, *senex liberalis* e *senex delusus*, conforme exporemos a seguir.

²² Somente em alguns raros momentos Michaut revê o exagero de sua posição: após condenar no segundo tomo “quelque chose d’artificiel [...], surtout une simplification psychologique excessive” nas personagens (ib., p. 48), abre concessão a alguns velhos, sem citá-los, porém.

Seguindo a proposta de Duckworth, consideramos *pater familias* as personagens de *Euclio* (*Aul.*), *Demaenetus* (*As.*), o pai de *Alcesimarchus* (*Cist.*), *Hegio* (*Capt.*), *Hanno* (*Poen.*), *Simo* (*Pseud.*), e *Antipho* (*Stich.*); quanto ao *senex amator*, identificamo-lo somente em *Lysidamus* (*Cas.*) e *Demipho* (*Merc.*). Para o *senex amicus*, contemplaram-se *Philoxenus* (*Bacch.*), *Alcesimus* (*Cas.*), *Apoecides* (*Epid.*), *Lysimachus* (*Merc.*), *Callipho* (*Pseud.*), além de *Charmides*, *Callicles*, *Megaronides* e *Pholto* (*Trin.*).

Para o papel cênico em que o velho desempenha o árbitro ou procurador em uma determinada questão (*senex arbiter*)²³, propomos o sogro de *Menaechmus* I (*Men.*), *Callicles* (*Truc.*), e *Daemones* (*Rud.*), sendo-lhe par opositivo²⁴ o velho enganado (*senex delusus*), representado por *Nicobulus* (*Bacch.*), *Periphanes* e *Apoecides* (*Epid.*), e por *Theopropides* (*Most.*). Por fim, cunhamos o conceito de *senex liberalis* para as personagens *Megadorus* (*Aul.*) e *Pericleptomenus* (*Miles Gloriosus*), também este em par contrastivo com o *senex amator*, cuja nomenclatura mantivemos por seu qualificativo adequadamente encerrar o principal traço em sua caracterização.

3.2. Tipos singularizáveis do *senex*: *arbiter* e *delusus*

Passemos agora à breve exposição das diferentes representações do *senex* por nós propostas e à sua ilustração, resguardando para o capítulo 4 o desenvolvimento do par opositivo *senex liberalis/senex amator*, pois será a partir destas representações do *senex* em *Miles Gloriosus* e em *Casina* que a nossa análise sobre o discurso amoroso do velho em Plauto será articulada.

Com intuito cômico claro, o sogro de *Menaechmus* I faz sua primeira aparição em cena reclamando dos males da velhice (753-760). A partir do verso seguinte, o *senex* justifica a que veio (761-765) e, após ouvir as queixas de sua filha, demonstra a imparcialidade que convém ao *arbiter*, dizendo (805-806): “SE. *male facit, si istuc facit ; si non facit, tu male facis / quae*

²³ Optamos pela forma latina *arbiter*, *arbitri*, em detrimento de *aduocatus*, *aduocati* e *iudex*, *iudicis*, pois à idéia geral partilhada pelas duas primeiras formas de alguém que serve de testemunha, a fim de aconselhar sobre uma determinada questão, acrescenta-se, na linguagem jurídica, para *arbiter*, a função de decidir sobre tal questão. Distingue-se, nesse caso, de *iudex*, na medida em que este irá decidir de acordo com as leis e aquele de acordo com o princípio de equidade (Cf. Lewis, Charlton and Short, Charles. *A Latin dictionary*. Oxford: Clarendon Press. 1979).

²⁴ Buscamos alguns pares opositivos em nossa classificação, tendo em mente a afirmação do mesmo autor de que “two important devices of character portrayal, used by both playwrights [Plautus and Terence], are contrast and repetition. [...] two men are seen from opposite points of view; neither view is complete or accurate but each corrects the other” (ib., p. 269).

insontem insimules.” (SE. Erra ele, se faz isto [que dizes]; se não o faz, erras tu, que acusas falsamente um inocente).

Observamos ao longo das falas que, uma vez chamado a arbitrar sobre determinada questão, freqüente se torna o uso de termos jurídicos pelo *senex* e pelos litigantes. Dignas de nota são duas falas da matrona: no verso 780, ao iniciar sua defesa dizendo “MA. *nusquam equidem quicquam deliqui : hoc primum te apsoluo, pater*” (MA. Com certeza, em nadinha de nada errei: já te adianto isto, pai) e quando se ressentido, mais adiante (798-800), por seu pai repreendê-la:

MA. non equidem mihi te aduocatum, pater, adduxi, sed uiro.
hinc stas, illim caussam dicis. SE. si ille quid deliquerit,
multo tanta illum accusabo quam te accusaui amplius.

MA. É, pai, parece que te fiz comparecer como procurador não em minha defesa, mas na de meu marido. Estás do lado de cá e advogas o caso de lá.
SE. Se tiver sido ele quem errou, eu o acusarei muito mais gravemente do que te acusei.

Pela segunda vez, vemos como o *senex* enfatiza que não será o laço de família que o fará decidir sobre a questão para a qual foi chamado a aconselhar. Devemos destacar destas duas falas os termos jurídicos *delinquere* e *apsoluere* (780), *aduocatus* e *adducere* (798), *caussa* (799) e *accusare* (800), aos quais podemos acrescentar o uso de *litigium* (765), *postulare* (767), *apstinere culpa* (768), *iurgium* (771), *dare testem* (812) e *arguere* (813), pertencentes a outras passagens.

Verificamos, portanto, que, embora o sogro de *Menaechmus* I partilhe os traços de *pater familias* e de *arbiter*, sobressai em sua delineação de personagem o papel de árbitro. O mesmo podemos dizer de *Callicles* em *Truculentus*: característico de uma personagem protática, *Callicles* atua somente durante uma cena, já quase no fim da peça, com a função de interrogar suas escravas a fim de restituir seu neto que está com *Phronesium* à sua filha. Para tal, *Callicles* precisa descobrir primeiramente aquele que roubou seu neto, para então interrogá-lo:

CA. numquam te facere hodie quiui ut is quis esset diceres.
AN. tacui adhuc : nunc <non> tacebo, quando adest nec se indicat.
DI. lapideus sum, commouere me miser non audeo.
res palam omnis est, meo illic nunc sunt capiti comitia (816-819).

CA. Até agora não consegui fazer com que você me dissesse quem ele é.
AN. Calei-me até aqui: agora não me calarei, já que ele está presente e não se denuncia.
DI. Estou petrificado, não ousa me mover, desgraçado que sou. Está tudo às claras, lá está agora a assembléia geral querendo a minha cabeça!

Assim como *Lyconides* justificara com o vinho seu mau comportamento a *Euclio* (*Aul.* 745), *Diniarchus* busca, igualmente sem êxito, eximir-se de sua culpa pela embriaguez. Diferentemente de *Euclio*, que aponta o vinho como mera desculpa para qualquer ato moralmente vergonhoso (cf. *ib.*, 745-751, dos quais destacamos os vocativos *homo audacissime* e *inpudens*), *Callicles* o reprova (829-830) segundo os princípios que regem uma audiência jurídica: “CA. *non placet : in mutum culpam confers <qui non> quit loqui. / nam uinum si fabulari possit se defenderet*” (CA. Não me agrada: atribuis culpa a um mudo <que não> pode falar. / Se o vinho pudesse responder, certamente iria se defender), conferindo à sua fala por meio da *impossibilia* um tom cômico sutil e eficiente.

Conforme a própria disposição da cena nos sugere ao reproduzir uma audiência (*Callicles* põe-se entre as escravas dizendo “*ego ero paries*” [788], cuja força imagética Fraenkel destaca pela ausência de um termo de comparação, próprio da *símile*, substituído pela identificação imediata [op. cit., p. 36], voltando-se em seguida para *Diniarchus*), constatamos inúmeras referências jurídicas ao longo dos versos 775-853, dentre as quais optamos pelas dos versos 834-842:

DI. scio equidem quae nolo multa mi audienda ob noxiam.
 ego tibi me obnoxium esse fateor culpae compotem.
 AN. Callicles, uide quaeso magnam ne facias iniuriam :
 reu' solutus caussam dicit, testis uinctos attines.
 CA. soluite istas. agite, abite tu domum et tu autem domum.
 eloquere haec erae tu : puerum reddat, si quis eum petat.
 eamus tu in ius. DI. quid uis in ius me ire? tu es praetor mihi.
 uerum te opseco ut tuam gnatam des mi uxorem, Callicles.
 CA. eam dem? Pol te iudicasse pridem istam rem intellego.

DI. Sei realmente que devo escutar muitas coisas que não quero [ouvir] em consequência do meu delito. Estou sob tua custódia, reconheço ser culpado.
 AN. *Callicles*, por favor, cuida para que não faças uma enorme injustiça: o réu defende livre sua causa, enquanto as testemunhas, reténs-nas atadas.
 CA. Soltai-as. [às escravas] Ide-vos, [aos escravos] ide tu pra casa e tu também pra casa. [a *Diniarchus*] Diga isto a sua senhora: que devolva o menino, se alguém o pedir. Vamos ao tribunal.
 DI. Por que queres me levar à justiça? És o meu pretor. Rogo-te verdadeiramente que me dês a mão de tua filha em casamento, *Callicles*.
 CA. Que eu a dê? Por Pólux, percebo que tu julgaste agora mesmo a questão.

Como podemos perceber, as falas multiplicam uma a uma termos jurídicos [*noxia* (834); *obnoxius tibi esse, compos culpae* (835); *iniuria* (836); *reus, dicere caussam, testis* (837); *petere* (839); *ire in ius, praetor* (840); *obsecrare* (841) e *iudicare* (842)], em torno de um *arbiter*, o *senex*, que articula e delibera sobre as partes, até ceder no clímax cômico de sua fala sua posição a *Diniarchus*. Faz-se nítida, portanto, a existência de um vocabulário específico

— o jurídico — que auxilia tanto na composição do papel cênico do *senex arbiter* quanto no seu reconhecimento em cena pelos espectadores.

Examinemos brevemente, por fim, o papel de *Daemones* em *Rudens*, a fim de confirmarmos nossa proposta. Como *arbiter*, *Daemones* participa de duas questões distintas, sendo réu em ambas *Gripus*, primeiro contra *Trachalio*, depois contra *Labrax*. Da primeira, escolhemos como ilustração os versos 1060-1061 (DA. *quid est? qua de re litigatis nunc inter uos?* TR. *eloquar.* / GR. *immo ego eloquar.* TR. *ego, opinor, rem facesso* [DA. O que é? Por que razão estais agora brigando entre vós? / TR. Falarei. / GR. Pelo contrário, *eu* vou falar. / TR. Eu, acredito, sou quem estou a elaborar a causa.]). Para o segundo caso, optamos por citar alguns termos jurídicos utilizados, como *poscere* e *iuratum esse* (1376 et 1379), *pontifex peiurio esse* (1377), *argumentum* (1378), *iudex* (1380), *condemnare* (1383), *promittere* (1378 et 1384-5) e *postulere* (1385), o que parece comprovar-nos, como nas duas peças anteriores, que um dos papéis atribuídos ao *senex* é o de árbitro em uma questão jurídica.

Quanto ao *senex delusus*, quatro são as suas manifestações mais expressivas em Plauto²⁵, conforme exposto anteriormente (cf. p. 29): *Theopropides* (*Most.*), *Periphanes* e *Apoecides* (*Epid.*) e *Nicobulus* (*Bacch.*).

Em duas ocasiões *Theopropides* se vê enganado por seu escravo: assim que chega de viagem, é informado que sua casa está mal assombrada e, por esta razão, desabitada. Mais adiante, é levado a crer que seu filho, diante de tais circunstâncias, comprou a casa de *Simo*, seu vizinho. Em ambos os casos, o *senex* demonstra desconfiança (cf. v. 523-524, referentes ao primeiro engano exposto: TH. *quid faciam?* TR. *caue respexis, fuge [atque] operi caput.* / TH. *cur tu non fugis?* [TH. Que hei de fazer? TR. Acautela-te de olhar para trás, fuge, e cobre a cabeça! / TH. Por que *tu* não foges?]) e o v. 810, referente ao segundo exemplo exposto: SI. *qualubet perambula aedis oppido tamquam tuas.* / TH. ‘*tamquam*’? [SI. Anda por qualquer lugar da casa como se fosse tua. / TH. ‘como se fosse’?]), o que leva *Tranio* a reclamar de sua sagacidade (v. 684-685: TR. *di te deaeque omnes funditus perdant, senex, / ita mea consilia undique oppugnas male* [TR. Que as deusas e os deuses todos te levem à completa ruína, velho, / desse jeito, tu grandemente atacas os meus planos de todos os lados]), temendo que ele ponha seus planos a perder. Desse modo, o elemento cômico da relação de ambos é operado a partir do jogo entre aquele que articula um plano, fingindo desconhecimento, e o outro, que suspeita da situação, acompanha-a de perto, mas malogra em desvendá-la a tempo, como podemos comprovar a partir do diálogo abaixo (921-927):

²⁵ O papel de *Simo* (*Most.*) encaixa-se igualmente na categoria de *senex delusus*. Por ser secundário à ação, não será aqui analisado.

TH. hodie accipiat. TR. ita enim uero, ne qua causa supsiet.
uel mihi denumerato, ego illi porro denumerauero.
TH. at enim ne quid captioni mihi sit, si dederim tibi.
TR. egone te ioculo modo ausim dicto aut facto fallere?
TH. egone aps te ausim non cauere, ni quid committam tibi?
TR. quia tibi umquam quicquam, postquam tuo'sum, uerborum dedi?
TH. ego enim caui recte : eam dis gratiam atque animo meo!
sat sapio si aps te modo uno caueo. TR. tecum sentio.

TH. Hoje ele receberá [a quantia].
TR. Sim, certamente, para que ele não se cubra de algum pretexto. Ou pague a mim e, em seguida, terei pago a ele.
TH. Sem dúvida, porém que não haja aí alguma armadilha para mim, se eu der a ti.
TR. Por acaso eu ousaria, por gracejo, te enganar dizendo isto ou fazendo aquilo?
TH. Por acaso eu ousaria não tomar cuidado contigo, confiando alguma coisa a ti?
TR. Por quê, alguma vez te aprontei alguma? Desde que sou escravo teu, já te enganei?
TH. De certo tenho me prevenido bem: agradeço aos deuses e ao meu juízo! Sou suficientemente sábio se de ti somente me acautelar.
TR. Concordo contigo.

Em *Epid.*, por outro lado, a relação entre as personagens articulador/enganado, vislumbrada na relação escravo/velho, assume outra forma: enquanto *Theopropides* mantém-se atento, buscando em algum momento flagrar seu escravo (que, por sua vez, se vangloria do modo como o ridiculariza: cf. 778-781; 830 ff.), *Periphanes* e *Apoecides* aceitam, crédulos, os planos de *Epidicus*. Além disso, o tratamento cômico do engano nesta peça se concentra na troca de papéis entre o jovem servo e seu velho senhor: são os *senes* a louvar a sabedoria de *Epidicus* (283; 286); recorrendo a ele em seu auxílio (257-266):

AP. (...) EP. si aequom siet
me plus sapere quam uos, dederim uobis consilium catum
quod laudetis, ut ego opino, uterque — PE: ego ubi id est, Epidice?
EP. atque ad eam rem conducibile. AP. quid istuc dubitas dicere?
EP. uos priores esse oportet, nos posterius dicere,
qui plus sapitis. PE. heia uero! Age dice. EP. at deridebitis.
AP. non edepol faciemus. EP. immo si placebit utitor,
consilium si non placebit, reperitote rectius.
mihi istic nec seritur nec meritur, nisi ea quae tu uis uolo.
PE: gratiam habeo ; fac participes nos tuae sapientiae.

AP. (...) EP. Se fosse razoável que eu soubesse mais do que vós, vos daria um sábio conselho que, segundo penso, ambos aprovariam.
PE. Então, onde está ele, *Epidicus*?
EP. E ainda vantajoso neste caso.
AP. Por que hesitas em dizê-lo?
EP. Convém que vós, que sabeis mais, sejais os primeiros a falar, e eu o segundo.
PE. Ah, honestamente! Vamos, diga.
EP. Mas riréis de mim...
AP. Por Pólux, não o faremos.

EP. Pois bem, se vos agradar, utilizai-o; se meu plano não vos agradar, encontraí um melhor²⁶. Não é em meu proveito que se semeia nem se reparte aqui; somente quero o que queres.

PE. Agradeço-te, faz-nos tomar parte em tua sabedoria.

Necessários à resolução da trama, o reconhecimento do engano (*Epid.* 666-672; *Most.* 1146-50) e o perdão ao escravo coincidem com a última cena da peça em ambos os casos. Conquanto as personagens citadas pudessem ser incluídas em *patres familias*, parece-nos claro que o traço dominante em sua caracterização seja a não percepção, durante toda a peça, do engano arquitetado contra eles, tornando-se risíveis por essa razão.²⁷

Por fim, sobre o engano do qual é vítima *Nicobulus* (*Bacch.*), referenciamos o expressivo trecho compreendido entre os versos 1084-1103, em que a própria personagem reconhece a vergonha de ter sido enganado por quase todos, apesar da idade avançada.

Não propomos, contudo, com a classificação sugerida, que os papéis dos *senes* sejam fixos; ao contrário, é freqüente, e mesmo desejável, a fusão destes traços, cada um deles sobressaindo em função da caracterização exigida pela especificidade de cada comédia. *Hegio*, e.g., predominantemente *pater familias*, não mede esforços para encontrar o filho que perdeu, e compartilha, em menor medida, com o *senex delusus* o traço do engano, em função do estratagema montado por seu filho e seu escravo contra ele. Percebemos, então, como vários atributos se articulam em torno da caracterização do velho para a composição de sua personagem; cabe-nos indicar aqueles que são predominantes em cada personagem, sem que, no entanto, busquemos categorias estanques para cada uma de suas representações. Nesse sentido, pretendemos demonstrar que, se não de todo redutor, o conceito de personagem-tipo para a análise do velho em Plauto mostra-se pouco apropriado, devendo ter seu uso revisto. Cremos que a recorrência do *senex*²⁸ e a versatilidade de papéis que ele apresenta nas comédias devem ter como objetivo não a reprodução de um papel definido, mas apontar para a posição e o valor — por vezes marginalizados — de que o velho desfruta na sociedade romana arcaica.

²⁶ Fraenkel (op. cit., p. 428) observa que estes versos (662-663) “reproduzem com pequenas variações a fórmula estereotípica com a qual, no senado, o magistrado que presidia o assento costumava concluir a sua *relatio*”, o que reafirma a nossa posição de que o escravo, nesta peça, ironicamente assume um lugar que não lhe cabe — o de deliberar sabiamente sobre questões — e que freqüentemente se reserva aos *senes*.

²⁷ Curioso é verificarmos na fala de *Simo* (*Pseu.*) referência indireta ao *senex delusus*. No presente caso, entram em acordo numa aposta de que seu escravo não conseguirá enganá-lo (504-510; 530-537; 546), aceitando-a como uma brincadeira de que farão parte. De fato, o escravo não consegue enganá-lo.

²⁸ Com efeito, das vinte comédias atestadas plautinas por Varrão, constatamos que em três somente a personagem do velho não integra o enredo (*Amph.*, *Curc.* e *Pers.*).

3.3 Modos de representação da personagem plautina

Além da proposição de uma classificação das possibilidades de representação cômica do velho nas comédias, interessa-nos estudar o modo de apresentação cômica da personagem em Plauto. Para tal, utilizaremos as definições de Elder (1968, p. 12-21) para ridículo e lúdico, chiste e sagacidade.

Ao tratar do ridículo e do lúdico, Elder aponta primeiramente para a inerente atitude depreciativa que ambos despertam por estarem vinculados a uma falta (ou vício), já expressa como um traço cômico de inferioridade por Cícero em *De Oratore*. Dela difere somente pela ressalva de que o riso vem a se instaurar não por uma personagem trazer em si um determinado vício, mas pelos comportamentos risíveis que são engendrados por ele. Além do mais, o autor sustenta que o vício, em si, despertaria somente o sentimento de pena ou desprezo, já que algo condenável não se apresenta necessariamente como algo risível.

Os conceitos de ridículo e lúdico estariam sujeitos, em segundo lugar, a uma dupla contrariedade, a saber, ao que se considera bom e ao que se considera sério, ambos entendidos *a priori* segundo a norma de conduta de determinada sociedade²⁹. Um dado fundamental apenas esboçado neste último comentário de Elder, Bergson o desenvolve com mais clareza ao apontar não para o vício, mas para o traço de insociabilidade do cômico: “A personagem cômica pode, a rigor, andar em dia com a moral estrita. Falta-lhe apenas andar em dia com a sociedade. [...] Um vício flexível seria menos fácil de ridicularizar que uma virtude inflexível. É a rigidez que parece suspeita à sociedade.” (op. cit., p. 103), reiterando mais adiante: “Um caráter pode ser bom ou mau; pouco importa: se for insociável, poderá tornar-se cômico” (ib., p. 109).

Distinguem-se o ridículo e o lúdico, segundo Elder, pela ciência ou não ciência de um fato, sendo denominada ridícula a personagem que conscientemente toma determinada atitude, em oposição à personagem lúdica que, por ignorar certo fato ou por um acidente, age de forma condenável. Cabe observarmos que, ao criar o par ridículo/lúdico, Elder se afasta da proposição bergsoniana principalmente em um aspecto, a saber, ao considerar o risível somente como resultado de algo que ignoramos: “Só somos risíveis pelo lado de nossa personalidade que se furta à nossa consciência [...]. Uma pessoa é sempre ridícula graças a uma disposição que se assemelha a uma distração” (BERGSON, ib., p. 126-127).

²⁹ Neste passo, Elder parece ecoar o pensamento bergsoniano de que “para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade [...] o riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (op. cit., p. 6).

Para distinguirmos entre os pares ridículo/lúdico e chistoso/sagaz, Elder aponta para a relação que o espectador mantém com o ator: “O fato é que nós rimos *com* o sujeito sagaz, *do* sujeito ridículo; e rimos do comentário sagaz somente no sentido de que ele expõe algo como ridículo ou lúdico” (op. cit., p. 21). Este distanciamento estético³⁰ leva o espectador a rir ora em acordo com o que é dito, ora em tom crítico, baseando-se em um julgamento social relativamente padronizado.

Assim sendo, atribuiremos ao *senex amator* o tratamento cômico ridículo, por ele conscientemente buscar o amor de uma jovem, atuando, assim, de modo contrário ao comportamento social dele esperado. O *senex liberalis*, por outro lado, ao provocar comicidade a partir de seus comentários, será analisado como sagaz, por apontar certos comportamentos risíveis dos quais ele próprio se isenta.

Outro dado importante na elaboração da personagem plautina, como havíamos mencionado na nota 12 deste capítulo, constitui o uso de repetição e contraste, como modo de salientar determinado ponto de vista ou comportamento da personagem. São várias as possibilidades de uso desses dois recursos, compondo alguns exemplos a idéia fixa, comportamentos distintos de personagens de um mesmo grupo numa mesma peça, e o repetido uso vocabular no nível sintagmático, oracional e frasal, padrão que levou alguns estudiosos a se dedicarem ao estudo minucioso sobre o efeito e/ou a função que a repetição, em particular, conferia em cada passagem, em peças diferentes³¹. No presente estudo, estivemos atentos aos recursos da repetição e da oposição principalmente para a elaboração das subcategorias do *senex* e em alguns trechos específicos durante nossa análise, como se fará ver, no capítulo 4.

Um último fator que deve ser levado em consideração consiste nas estruturas paralelas musicais que marcam a unidade estrutural das peças, e acrescentam nuances à caracterização da personagem, por pôr em relevo determinado aspecto ou comportamento. O papel da utilização diferenciada das partes falada, recitativa e cantada será abordado especificamente durante a análise de *Miles e Casina*, no capítulo seguinte.

³⁰ Consoante com a proposta de Bergson, deve haver um equilíbrio entre certo grau de identificação e certo distanciamento estético para a instauração do riso: “o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários” (op. cit., p. 5), sem que haja, naturalmente, qualquer envolvimento emocional, catalisador da insensibilidade necessária ao riso.

³¹ E.g., Fenton (1920); Hall, F. W. Repetitions and obsessions in Plautus. *CQ*, XX, 1926, p. 20-26; Wilner, Ortha L. Contrast and repetition as devices in the technique of character portrayal in Roman comedy, *CPh*, XXV, January, 1930, 57-71.

4. PERIPLECTOMENVS E LYSIDAMVS: VIAS TRANSVERSAS

O, my love, my love is young ! / Age, I do defy thee
[Shakespeare, *The Passionate Pilgrim*, XII]

A análise literária da postura do velho diante do amor, seja na comédia nova grega, seja na comédia latina, é geralmente conduzida a partir do antagonismo entre pai e filho. Segundo Hunter (op. cit., p. 98):

O relacionamento entre um pai e seu filho ocupa posição central em diversas peças da Nova Comédia Grega; a comédia, particularmente, tem por interesse homens jovens, no período que imediatamente antecede o casamento, que marca o início de um sentimento de serenidade para a juventude e a adoção das responsabilidades da vida adulta. A idéia freqüentemente expressa na comédia é a de que os homens mais velhos devem se lembrar de que eles também foram jovens um dia, e que a juventude é marcada pela 'extravagância, pugnacidade, imprudência, bebedeira, e pelos excessos sexuais' (cf. Plaut. *Bacch.* 408-10, *Epid.* 382-93, *Pseud.* 436-42, *Ter. Ad.* 101-10).

Complacência e rigor alternam-se, assim, na elaboração da personagem do *pater* que, amparado por amigos, busca formas de se desvencilhar das desgraças trazidas pelas aventuras amorosas do filho. Utilizando-se da temática amorosa, Plauto desenvolve o tema do conflito entre gerações, comportamentos e valores, a partir de um sistema de convenções teatrais partilhado por ele, pelos atores e pela platéia, cuja expectativa, uma vez apresentado o devaneio amoroso tão típico do jovem, é a de encontrar, ao fim da peça, a resolução da trama, seja pelo reconhecimento, seja pela liberdade da jovem³². Cruzam-se, portanto, duas expectativas: o inebriamento do jovem diante do amor e o desfecho restaurador da ordem que fora subvertida³³.

Ao se referir aos ataques feitos à juventude, em sua defesa a Célio, sobre a condução de uma vida extravagante e voluptuosa, Cícero, no intuito de eximi-lo, afirma (*Pro Caelio*, XII, 28):

Equidem multos et vidi in hac civitate et audivi, non modo qui primoribus labris gustassent genus hoc vitae et extremis, ut dicitur, digitis attigissent, sed qui totam adulescentiam voluptatibus dedissent, emersisse aliquando et se ad frugem bonam, ut dicitur, recepisse gravesque homines atque illustres fuisse. Datur enim concessu omnium huic aliqui ludus aetati, et ipsa natura profundit adulescentiae cupiditates. Quae si ita erumpunt, ut nullius vitam labefactent, nullius domum evertant, faciles et tolerabiles haberi solent.

Com efeito, muitos nesta cidade vi e ouvi que não apenas tivessem provado superficialmente este gênero de vida e, como dizem, tivessem tocado com a ponta

³² Dado por vezes antecipado no próprio prólogo (e.g. *Cas.*, 79-83; *Poen.*, 121-122; *Rud.*, 39-41).

³³ Em acepção mais larga, "Northrop Frye describes 'the argument of the comedy' as essentially the reintegration of society, the movement toward a harmonious dance in which everyone joins hands" (SEGAL, op. cit., p.74).

dos dedos, mas também que tivessem dedicado toda a juventude às paixões, e que finalmente ergueram-se à boa colheita, como dizem, e se redimiram como homens sérios, tornando-se ilustres. De fato, com o consentimento de todos, são permitidas a esta idade algumas diversões, pois a própria natureza espalha desejos ao jovem. Se eles assim irrompem, de modo a não arruinar a vida de ninguém, nem a destruir a casa de ninguém, eles são costumeiramente tidos por usuais e toleráveis.

Destaquemos, primeiramente, a idéia apresentada de que é próprio da natureza despertar desejo num determinado momento da vida de um homem, i.e., na juventude (*ipsa natura profundit adulescentiae cupiditates*), sendo-lhe um impulso natural; ressaltemos, em seguida, a concessão feita ao jovem de gozar a juventude, tempo de divertimento (*ludus aetati*), e, principalmente, o fato de ele dispor da aprovação geral da sociedade (*concessu omnium*) para fazê-lo, já que, na medida em que tal prática não interfira negativamente em sua vida social (*ut nullius vitam labefactent*) nem familiar (*nullius domum evertant*), ela se mostra, se não desejável, tolerável nesta idade. Isso porque, passado o tempo do gozo, a expectativa é a de que se corrijam, enfim (*emersisse aliquando et se ad frugem bonam*), e tornem-se respeitáveis (*recepisse gravesque homines atque illustres fuisse*), dado que aponta para a reprovação do estágio anterior. Está claro, portanto, no discurso proferido em defesa de Célio, que à juventude são permitidos certos prazeres que já não condizem com os homens, uma vez cidadãos romanos, sendo, conseqüentemente, ainda mais reprováveis quando buscados pelos velhos.

Com efeito, Cícero (*De Sen.*, XIV, 47), quando discursa sobre a ausência da busca do prazer pelos mais velhos e sobre a tranqüilidade de espírito que, em tese, lhes advém (*nihil autem est molestum quod non desideres* [nada do que não desejas te é, no entanto, um estorvo]), referencia Platão, no passo em que, na *República*, Sófocles teria respondido, ao ser perguntado sobre o amor, “Sinto-me felicíssimo por lhe ter escapado, como quem fugiu a um amo delirante e selvagem” (*Rep.*, I, 329e), acrescentando que “grande paz e libertação de todos esses sentimentos é a que sobrevem na velhice. Quando as paixões cessam de nos repuxar e nos largam, [...]: somos libertos de uma hoste de déspotas furiosos”. Eis o despontar de um sentimento que irá perdurar durante toda a produção literária latina: o da visão do amor como afastamento da razão (*de-mens*, “louca”, é o termo atribuído a *Cynthia* [*Prop.*, *El.*, I, 8, i]), ou como ausência dela (*a-mens*, “insensato”, é a referência de Propércio a *Milanion* [*ib.*, I, 1, xi]), tão presente na composição da matéria poética latina: autores como Virgílio, Propércio, Horácio e Lucrécio partilham a noção do amor como um mal a ser evitado (*hoc moneo, uitate malum*, “este mal, aconselho-te, evita-o” [*Prop.*, *ib.*, I, 1, xxxv]), como uma

doença que nos acomete (*quaerite non sani pectoris auxilia*, “buscai remédios para um coração doente” [ib., I, 1, xxvi]), como algo que, por sua natureza transgressora, arrebatava-nos do convívio e do dever social (Hor., *Od.*, I, 8); por fim, como um estado de fúria (*rabies et furor*, “raiva e furor” [Lucr., *De Rerum Natura*, IV, 1117]) do qual não conseguimos nos libertar. Por essa razão, Enéias será glorificado, por mostrar-se capaz de, heroicamente, vencer seu amor por Dido, abandonando-a (Virg., *Aen.*, IV), episódio sobre o qual Grimal (1995, p. 17-18) comenta:

É, de fato, significativo constatar que o herói de quem Roma se orgulha de fazer remontar sua origem, por duas vezes, sujeita os desejos de seu coração a seu dever. [...] Virgílio [...], o mais delicadamente sensível às exigências íntimas da alma romana, quis, portanto, pôr em evidência desde a aurora dos primórdios uma história de amor partilhado, depois superado.

Do mesmo modo, já em Plauto encontramos tais referências ao amor quando o autor descreve as diversas relações amorosas que se desencadeiam entre jovem/velho e meretriz, jovem/velho e escrava, que será reconhecida, por convenção, como liberta, ao fim da peça. Naturalmente, nosso trabalho não lidará com todas as manifestações destas relações; antes, concentrar-se-á na postura de duas representações cômicas do *senex* diante do amor e no discurso moralizante que eles ensejam. Para tanto, consideraremos em nossa análise, como anunciamos (p. 29), os *senes Periplectomenus e Lysidamus*, de *Miles Gloriosus* e *Casina*.

4.1. *Miles Gloriosus*: a exaltação da liberdade

Miles Gloriosus consta como uma das primeiras peças escritas por Plauto, diferindo de *Casina* principalmente por sua simplicidade métrica e pela ausência de *cantica*. Dois são os metros predominantemente empregados em *Miles*: o senário iâmbico (modalidade falada) e o septenário trocaico (modalidade recitativa)³⁴. Conforme Moore (1998) convincentemente demonstrou³⁵, a alternância métrica entre versos não acompanhados e acompanhados por um instrumento musical (em geral pela *tibia*), além de exercer funções estilísticas pontuais, como conferir ênfase a determinada fala, é responsável por destacar e moldar estruturas paralelas e

³⁴ São utilizados, em menor escala, o septenário iâmbico (354-425; 874-946; 1216-1283) e o septenário anapéstico (1011-1093), ambos na modalidade recitativa (SOUBIRAN, 1995).

³⁵ Moore, Timothy J. Music and structure in Roman comedy. *AJPh*. 119, 1998, p. 245-273.

contrastivas, tanto nas peças de Plauto quanto nas de Terêncio³⁶. No caso específico de *Miles*, as partes recitadas (156-480; 596-812; 874-1093; 1137-1283) marcam a confabulação de planos e o surgimento de enganos, e destacam unidades de ação (ib., p. 262-263). Ora, a estrutura musical paralela que encontramos na primeira e última entradas do *senex*, cujas entradas coincidem com o primeiro e último trechos recitativos da peça, está intrínseca e significativamente relacionada à unidade da peça: “a primeira música da peça marca a primeira crise, quando *Periplectomenus* revela que *Sceledrus* havia espionado *Philocomasium* com *Pleusicles*. A última música marca a solução de toda a situação, quando *Philocomasium* e *Palaestrio* escapam, e *Pyrgopolynices* apanha e é humilhado”, bem como à elaboração da personagem do *senex*, pois que “na comédia latina, os *senes* são mais freqüentemente não acompanhados [por música] do que acompanhados: o início da primeira e da última seções musicais correspondentes à primeira e última entrada de *Periplectomenus* enfatiza, portanto, que ele é um *senex* extremamente incomum” (ib., p. 263-264).

A fim de confirmarmos o caráter inusitado da personagem de *Periplectomenus* e a conseqüente necessidade da criação da categoria de *senex liberalis*, iremos concentrar nossa análise na passagem conhecida como a *aristeia* de *Periplectomenus*³⁷, qual seja, aquela compreendida entre os versos 610-674. Não menos importante, ela nos será igualmente útil à reflexão sobre a instituição do casamento do ponto de vista do *senex*.

Buscando uma maneira de unir *Philocomasium* e *Pleusicles*, o escravo põe-se a executar um plano sugerido pelo próprio *senex*, o que leva Pierre Grimal (1969) a considerar *Periplectomenus* prestimoso articulador, do mesmo jaez e valor do escravo³⁸:

[PA.] nam et uenit et is in proxumo hic deuortitur apud suum paternum hospitem, lepidum senem ;	135
itaque illi amanti suo hospiti morem gerit nosque opera consilioque adhortatur, iuuat. itaque ego parauí hic intus magnas machinas qui amantis una inter se facerem conuenas. nam unum conclaue, concubinae quod dedit miles, quo nemo nisi eapse inferret pedem, in eo conclauí ego perfodi parietem	140

³⁶ Do mesmo modo, Boldrini (2004) sustenta que, na representação teatral, “il cantato, [...], non aveva mera funzione esornativa nella scena, ma si configurava anche come vero e proprio elemento semantico” (p. 56). Chama atenção, e.g., para como, nas peças *Amph.* e *Men.*, os pares de protagonistas fazem-se imediatamente distintos ao público pela utilização alternada das modalidades recitativa e cantada: as falas de *Iuppiter*, *Mercurius* e *Menaechmus* II em *diuerbia* (DV), as de *Amphitruo*, *Sosia* e *Menaechmus* I em *cantica* (C).

³⁷ Cf. Gigante, Marcello. L’aristeia de Periplecomeno nel “Miles” di Plauto. *GIF*, anno 1, n.4, 1948, p. 255-260.

³⁸ Cf. Grimal, 1969, p.144: “Periplectomène, où Philémon semble avoir mis tant de lui même, soit, dans la pièce, le véritable meneur de jeu, avec Paestrión”. In.: *Le Miles Gloriosus* et la vieillesse de Philémon. Paris. *REL*, 46e. année. p. 129-144.

qua commeatus clam esset hinc huc mulieri ;
et sene sciente hoc feci : is consilium dedit.

[PA.] Com efeito, [*Pleusicles*] não só logo chega [de Atenas] como se aloja aqui, na casa do seu vizinho, faceiro senhor, amigo hospitaleiro de seu pai. Eis que ele [*Periplectomenus*] faz as vontades desse seu hóspede apaixonado, nos anima a agir e nos ajuda com seu conselho. Eis então que eu bolei aqui dentro os maiores artifícios para que eu faça os amantes se encontrarem e fiquem juntos. De fato, o quarto que o soldado deu à sua amante, para que ninguém além dela pusesse o pé nele, eu o martelei até perfurar a parede, para que, por esta passagem, ela pudesse subrepticamente sair de lá pra cá. E fiz tudo isso com o conhecimento do velho: ele mesmo nos aconselhou.
[134-144]

A cena da *aristeia*, cumpre destacar, gerou ampla discussão entre os críticos³⁹ que, por considerarem-na inserida “pouco oportunamente e com prejuízo para a peça” (Terzaghi, 1927, *apud* GIGANTE, *op. cit.*, p. 256), preocuparam-se em demonstrar que ela deveria ser o resultado da *contaminatio* de dois originais gregos e que, por esta razão, destoava do todo da comédia, apresentando-se como uma longa digressão que prejudicava a forma e se afastava da temática principal.

Haywood⁴⁰, após argumentar em favor da unidade estrutural de *Miles*, sustenta que “o longo trecho em que *Periplectomenus* discorre sobre a sua própria pessoa é pertinente como bela justificativa para o fato de um homem de meia-idade participar de ações tão juvenis” (p. 382), sendo, portanto, formalmente necessária à estrutura da peça, por possibilitar que os enganos que envolvem a movimentação dos jovens por sua casa sucedam naturalmente. Tentaremos demonstrar que, além de justificativa cujo fim é trazer veracidade à ajuda prestada pelo *senex* ao jovem *Pleusicles*, sua longa exposição serve fundamentalmente ao discurso de liberalidade que, como veremos, é peculiar à sua caracterização.

Dividiremos estes 154 versos em cinco movimentos (610-634, 635-671, 672-702, 703-737 e 738-764), a fim de melhor observarmos o que cada um deles nos oferece estilisticamente.

Em 610, saem juntos, pela porta que dá acesso à casa do *senex*, a pedido do escravo *Palaestrio*, o jovem *Pleusicles* e o velho *Periplectomenus*, logo após terem esperado, também a pedido do escravo, durante os versos 596 e 609, pela sua confabulação do melhor modo de conduzir o plano de unir os jovens apaixonados:

³⁹ Cf. Duckworth, George E. The structure of the “*Miles Gloriosus*”, *CPh.*, XXX, July, 1935, p. 228-246.

⁴⁰ Haywood, Richard M. On the unity of the “*Miles Gloriosus*”, *AJPh.*, Baltimore, LXV, 1944, p. 382-386.

[PA.] euocabo. heus Periplectomene et Pleusicles, progredimini ! 610
 PE. ecce nos tibi oboedientes. PA. facilest imperium in bonis.
 sed uolo scire, eodem consilio quod intus meditati sumus
 gerimus rem ? PE. magis non potest esse ad rem utile. PA. †immo†
 quid tibi, Pleusicles ? PL. quodn' uobis placeat, displiceat mihi ?
 quis homo sit magis meu' quam tu's ? PA. loquere lepide et commode. 615
 PE. pol ita decet nunc facere. PL. at hoc me facinus miserum macerat
 meumque cor corpusque cruciat. PE. quid id est quod cruciat ? cedo.
 PL. me tibi istuc aetatis homini facinora puerilia
 obicere neque te decora neque tuis uirtutibus ;
 ea te expetere ex opibus summis mei honoris gratia 620
 mihique amanti ire opitulatum atque ea te facere facinora
 quae istaec aetas fugere facta magi' quam sectari solet :
 eam pudet me tibi in senecta obicere sollicitudinem.
 PA. nouo modo tu homo amas, siquidem te quicquam quod faxis pudet ;
 nihil amas, umbra es amantis magi' quam amator, Pleusicles. 625
 PL. hancine aetatem exercere mei amoris gratia ?
 PE. quid ais tu ? itane tibi ego uideor oppido Accherunticus?
 tam capularis ? tamne tibi diu uideor uitam uiuere ?
 nam equidem hau sum annos natus praeter quinquaginta et quattuor,
 clare oculis uideo, pernix sum pedibus, manibus mobilis. 630
 PA. si albicapillus hic, uidetur neutiquam ab ingenio senex.
 inest in hoc emussitata sua tibi ingenua indoles.
 PL. pol id quidem experior ita esse ut praedicas, Palaestrio ;
 nam benignitas quidem huius oppido adolescentulist.

[PA.] Vou chamá-los. Ei, *Periplectomenus* e *Pleusicles*, avante!
 PE. Ei-nos aqui, obedientes às tuas ordens.
 PA. Fácil é o comando entre homens corajosos. Mas quero saber: executamos a
 trama de acordo com o plano que matutamos lá dentro?
 PE. Não pode haver algo mais útil à nossa empreitada.
 PA. Com efeito, e para ti, *Pleusicles*?
 PL. Acaso me desagradaria o que agrada a vós? Quem dentre os homens me quer
 mais bem do que tu?
 PA. Falas elegante e graciosamente.
 PE. Por Pólux, convém que ele faça assim mesmo.
 PL. Tais atos, porém, afligem a mim, coitado, e torturam meu coração e meu corpo.
 PE. Que é que te tortura? Dize lá.
 PL. Que eu lance sobre um homem da tua idade puerilidades que não são
 convenientes a ti, nem que tu próprio lances futilidades que não condizem com teu
 caráter; que empregues os maiores esforços nessas coisas em meu favor; que venhas
 em socorro de mim e de minha amada, e que eu te leve a tais ações, das quais a
 idade costuma mais fugir que perseguir. Envergonha-me lançar-te a ti, na velhice,
 esta inquietação.
 PA. Amas como homem de uma nova espécie, se estás de fato envergonhado do que
 quer que faças. Amas nada! És mais a sombra de alguém que ama do que um
 apaixonado propriamente, *Pleusicles*.
 PL. Mas atormentá-lo nesta idade com os meus amores?
 PE. Que dizes? Acaso te pareço de todo vindo do Aqueronte, é? Estou tão próximo
 da cova? Pensas que vivi tanto tempo assim? Escuta, é verdade, não tenho mais do
 que cinqüenta e quatro anos, vejo bem com os olhos, meus pés são inalcançáveis,
 tenho as mãos ligeiras.
 PA. Se ele tem a cabeça branca, de modo algum aparenta ser velho de cuca. Nisto
 seu caráter mantém-se inalterado.
 PL. Por Pólux, estou percebendo que ele é mesmo assim como afirmas, *Palaestrio*;
 sem dúvida, a generosidade dele é inteiramente como a de um jovem.
 [610-634]

A fala de *Pleusicles*, a partir do verso 616, instaura o tom moralizante que servirá de contraponto às idéias defendidas pelo velho *Periplectomenus*, trazido pela oposição entre *loqui* (615) e *facere* (616): na fala do jovem há o aceite do plano (611-612), posto que dele será o principal beneficiado; entretanto, a ação por vir, pois que envolve o *senex* em assuntos que não são próprios nem dignos da sua idade, gera-lhe angústia. Não bastasse a exposição dos motivos que dilaceram sua alma (618-622), *Pleusicles* declara o constrangimento de fazê-lo participar de suas ações, condizentes com um jovem, mas não com alguém *in senecta* (623). À oposição inicial *loqui/facere* acrescenta-se então uma outra, esta agora entre *adulescentia/senecta*, complementar à primeira, na medida em que toda a discussão que se segue envolverá o comportamento que é próprio a cada um dos dois, sendo a todo tempo posto em relevo o *gradus aetatis* (a diferença de idade) de ambos. Uma terceira oposição, entre tom elevado de fala e tom de escárnio, por fim, pautará todo o diálogo. Esta última surge como uma necessidade imposta pelo ritmo do jogo cômico: para cada fala moralmente elevada do jovem virá, ora do escravo, ora do velho, uma resposta jocosa, conforme observamos a partir do verso 624. Corte cômico do tom conservador de *Pleusicles*, a fala exagerada de *Palaestrio* (624-625) denuncia sua reprovação ao jovem que se diz apaixonado, encontrando como única explicação para comportamento tão pouco natural que o jovem pertença a outra espécie de homens. Como de costume, Plauto cria uma inversão de papéis com a qual possa *ridendo castigare mores*. Ironicamente, portanto, caberá ao jovem o discurso mantenedor dos valores familiares partilhados pela sociedade patriarcal romana, e não ao velho, que, parodisticamente, irá vituperá-los.

A insistência de *Pleusicles* em enfatizar em tão poucos versos a idade de *Periplectomenus* (cf. *homini istuc aetatis* [618], *aetas* [622], o já apontado *in senecta* [623] e *hanc aetatem* [626]) leva à indignação do *senex*, marcada estilisticamente por quatro perguntas sucessivas (627-628), e à defesa de que seus sentidos (à visão será posteriormente acrescentada a audição nos v. 798-799a) e sua agilidade comprovam sua juventude (629-630), dado que *Palaestrio* irá corroborar, partindo de um indicador físico negativo da velhice, seus cabelos brancos (*albicapillus* [631]), e transformando-o em positivo, ao apontar para sua boa disposição mental (*neutiquam ab ingenio senex* [631]) e para seu caráter (*emussitata indoles* [632]). Com o verso 635, inicia-se, então, novo movimento: *Periplectomenus* põe-se a provar sua jovialidade e, sobretudo, sua atitude liberal (*comitatem* [636]):

PE. immo, hospes, magi' quom periculum facies, magi' nosces meam comitatem erga te amantem. PL. quid opus nota noscere ? 635
PE. ut apud te exemplum experiundi habeas, ne †itas† foris :
nam nisi qui ipse amauit aegre amantis ingenium inspicit :
et ego amoris aliquantum habeo umorisque etiam in corpore 639-640
nequedum exarui ex amoenis rebus et uoluptariis.
uel cauillator facetus uel conuiuia commodus
item erro neque ego oblocutor sum alteri in conuiuio :
incommoditate apstinere me apud conuiuas commodo
commemini et meam orationis iustam partem persequi 645
et meam partem itidem tacere, quom aliena est oratio ;
minime sputator, screator sum, itidem minime mucidus :
post Ephesi sum natus, non enim in Apulis : non sum Animula.
PA. o lepidum semisenem, si quas memorat uitutes habet,
atque equidem plane educatum in nutricatu Venerio ! 650
PE. plus dabo quam praedicabo ex me uenustatis tibi.
neque ego umquam alienum scortum subigito in conuiuio
neque praeripio pulpamentum neque praeuorto poculum
neque per uinum umquam ex me exoritur discidium in conuiuio :
si quis ibi est odiosus, abeo domum, sermonem segrego ; 655
Venerem, amorem amoenitatemque accubans exerceo.
PA. tu quidem edepol omnis moris ad uenustatem †uicet†⁴¹;
cedo tris mi homines aurichalco contra cum istis moribus.
PL. at quidem illuc aetatis qui sit non inuenies alterum
lepidiorem ad omnis res nec qui amicus amico sit magis. 660
PE. tute me ut fateare faciam esse adulescentem moribus,
ita apud omnis comparebo tibi res benefactis frequens.
opu'ne erit tibi aduocato tristi, iracundo ? ecce me !
opu'ne leni ? leniorem dices quam mutum est mare
liquidiusculusque ero quam uentus est fauonius. 665
uel hilarissimum conuiuiam hinc indidem expromam tibi
uel primarium parasitum atque opsonatorem optimum ;
tum ad saltandum non cinaedus malacus aequet atque ego.
PA. quid ad illas artis optassis, si optio eueniat tibi ?
PL. huius pro meritis ut referri pariter possit gratia, 670
tibi que, quibus nunc me esse experior summae sollicitudini.

PE. Olha, como meu hóspede, quanto mais testares, mais conhecerás minha liberalidade a respeito de teus amores.

PL. Pra quê preciso saber o que é sabido?

PE. Para que aprendas a partir da tua experiência, e não fiques andando [a perguntar] por aí: pois somente quem por si mesmo amou aflitadamente consegue avaliar a natureza daquele que ama. E eu tenho no corpo um tanto de paixão e humor ainda, nem por isso esgotei as alegrias e os prazeres. Ora como brincalhão espirituoso, ora como companhia agradável, do mesmo modo, nem me perco nem interrompo os outros no banquete. Lembro-me de convenientemente me abster de inconveniências entre os amigos e de buscar a hora certa de falar, bem como a de calar, quando é de outro a fala. Não cuspo, não escarro, e muito menos sou melequento: nasci pra lá de Éfeso, não na Apúlia; não sou animulano.

PA. Ah, coroa faceiro, se somente ele tiver as virtudes que relata! Sim, pois ele foi plenamente amamentado e criado por Vênus!

PE. Mais dos prazeres de Vênus darei a ti do que eu possa de mim dizer. Nunca tento seduzir a mulher de outro no banquete, não me lanço precipitadamente à comida, nem sou o primeiro a me servir da bebida; nunca inicio uma briga por culpa do vinho no banquete: se alguém se comporta odiosamente por lá, vou pra casa e findo a conversa. Persigo, à mesa, Vênus, o amor, e o deleite.

⁴¹ Forma verbal não dicionarizada. Utilizamos, para a tradução, a forma variante *tui ... uigent*, apontada no aparato crítico organizado por Lindsay (1936).

PA. Por Pólux, todas estas qualidades fazem-te florescer em elegância; traz-me três homens com estes costumes que em troca os trarei em ouro.

PL. E ainda assim não encontrarás um outro desta idade que seja mais perito em todas essas coisas, nem quem seja mais amigo para um amigo.

PE. Farei com que tu mesmo reconheças quão jovem sou em meus modos, tão assíduo me apresentarei a ti com favores, em qualquer assunto. Precisas de um mediador rabugento, irascível? Eis-me aqui! Precisas de alguém tranqüilo? Dirás que sou mais pacífico do que o mar, serei mais sereno do que o vento favônio. Quer como o mais hilário dos convivas, quer como parasita da melhor qualidade, bem como excelente gastador, estarei igualmente à tua disposição em teus assuntos; e mais: para dançar, não há dançarino tão flexível como eu.

PA. (a *Pleusicles*) E qual desses talentos escolherias, se tivesses a escolha?

PL. Poder lhe retribuir do mesmo modo o favor por seus serviços, como a ti; dos dois, reconheço, tenho recebido a maior ajuda.

[635-671]

Devemos observar primeiramente como duas atitudes se entrelaçam no discurso do *senex*: a primeira (que retoma os v. 629-630), defensora de seu vigor físico e mental, com a segunda (explicitada no v. 638), encomiosa da experiência adquirida com a idade. Dado especialmente significativo nos v. 638-639 está na prerrogativa de que a natureza do amor somente é desvelada por quem trilha seus domínios, como resposta ao segundo hemistíquio do v. 636 proferido por *Pleusicles*, em que desponta, pelo advérbio *aegre*, a natureza angustiosa do amor. Começa, então, o *senex* a expor a *joie de vivre* que lhe resta e que ainda o contagia (639-640), e a igualmente expor o desdobramento desse sentimento em seu comportamento social. Percorre neste discurso a idéia de civilização face à barbárie, natural no contexto histórico de helenização em que nos situamos: a defesa da amabilidade e afabilidade com os outros (641-642), bem como do respeito aos turnos de fala (643-645) preparam para a comparação cômica (647) gerada, em seguida, entre a rústica e comercialmente inexpressiva região da Apúlia (fronteiriça ao norte com a Lucânia, linceira ao sul com a *Magna Graecia*), e os arredores da próspera Éfeso, cidade costeira da atual Turquia, em que figurava importante porto do Mar Egeu, além do famoso templo a Diana.

Dirige-se, então, pela segunda vez (a primeira tendo sido no v. 135), o escravo ao *senex*, utilizando a forma *lepidus*⁴² (649); adjetivo que aponta para a aprovação social do seu comportamento (algo possível somente na realidade sistêmica da peça, já que a personagem é composta à revelia dos costumes da sociedade), diferentemente do tratamento que será dado ao *senex amator Lysidamus* pelas personagens que com ele contracenam (cf. p.

⁴² Tratamento partilhado por *Pleusicles* no v. 660.

65-66), estendendo, em seguida, ironicamente, ao universo mítico, o comportamento do *senex*, pela sugestão de que, para se mostrar tão liberal como o faz, *Periplectomenus* somente pode ter sido nutrido e criado no seio da própria Vênus (650). Esta fala conduz, então, a acréscimos sobre quão polidos são seus modos no *convivium* diante da comida e da bebida, sendo dada ênfase a atitudes que não lhe pertencem, pela utilização da anáfora de *neque* (652-654).

Em acordo com o comentário feito por Russell (2003) de que “a comida e a bebida atuam em nossa sociedade, do mesmo modo que na sociedade romana, como significantes sociais. O que uma pessoa come e bebe veicula informações sobre gênero, classe social e status”⁴³, podemos dizer que *Periplectomenus* exalta não somente a natureza do que bebe, o vinho, mas principalmente o modo como bebe, comedidamente, o que o leva a não se exasperar em uma briga derivada da perda de sua sobriedade: “os romanos desaprovavam a embriaguez entre os homens da mesma forma que entre as mulheres [...]. Ainda assim, não se importavam em deixar que os homens utilizassem seu próprio bom senso para moderar seu consumo de vinho, mas consideravam uma questão de ordem moral pública regular o consumo de vinho da mulher”⁴⁴. Cumpre notar sobre esta passagem, ainda, a menção respeitosa à mulher que acompanha um homem no banquete (652), consoante com a atitude social dele esperada; afinal, a presença da *matrona* “assegurava um padrão especialmente alto de educação nos modos e na conversa” (KIEFER, 1969, p. 33). Engenhosamente, *Periplectomenus* encerra sua fala retomando o nome de Vênus como metonímia para os prazeres que ele busca (656). Atentemos, pois, para como o *senex* contempla as normas sociais de conduta que regem o universo festivo por ele defendido.

Após nova intervenção elogiosa do escravo, em que ele aponta para o caráter único de *Periplectomenus*, *Pleusicles* volta a expressar quanto aprecia a sua amizade, retomada de sua fala inicial. Mesmo após escutar as qualidades joviais listadas pelo *senex* (661-668) — dentre as quais destacamos a de exímio dançarino⁴⁵ —, quando perguntado por *Palaestrio* qual delas escolheria, *Pleusicles* reafirma o mérito da amizade do *senex* (670). Assim, além de *Periplectomenus* ser apresentado à platéia como *lepidus*, mostra-se sobretudo como uma

⁴³ Russell, Brigette Ford. Wine, women and the *polis*: gender and the formation of the city-state in archaic Rome. *G&R*, 2nd. series, v. 50, n.1. 2003. p. 77

⁴⁴ *Ib.*, p. 79.

⁴⁵ No palco, *Periplectomenus* deve ter ensaiado algumas piruetas para reforçar, extra-lingüisticamente, a flexibilidade de seu corpo a que se refere em sua fala.

personagem estimada por sua *fides*⁴⁶. Naturalmente, a apresentação positiva do *senex* é fulcral para o processo de identificação entre ele e a platéia que, com ele, personagem sagaz (cf. p. 35-36), assume uma posição distanciada e crítica que lhe permite desdenhar, pelo riso, a escravidão que o casamento impõe aos cidadãos, como poderemos acompanhar pelo movimento seguinte:

[PL.] at tibi tanto sumptui esse mihi molestumst. PE. morus es.
nam in mala uxore atque inimico si quid sumas, sumptus est,
in bono hospite atque amico quaestus est quod sumitur : 675
et quod in dinis rebus sumas sumpti sapienti lucrest.
deum uirtute est te unde hospitio accipiam apud me comiter :
es, bibe, animo opsequere mecum atque onera te hilaritudine.
liberae sunt aedes, liber sum autem ego ; me uolo uiuere.
nam mihi, deum uirtute dicam, propter diuitias meas
licuit uxorem dotatam genere summo ducere ; 680
sed nolo mi oblatricem in aedis intro mittere.
PA. qur non uis ? nam procreare liberos lepidumst opus.
PE. hercle uero liberum esse tete, id multo lepidiust.
PA. tu homo et alteri sapienter potis es consulere et tibi.
PE. nam bona uxor suaue ductust, si sit usquam gentium 685
ubi ea possit inueniri ; uerum egone eam ducam domum
quae mihi numquam hoc dicat ‘eme, mi uir, lanam, und’ tibi pallium
malacum et calidum conficiatur tunicaeque hibernae bonae,
ne algeas hac hieme’ (hoc numquam uerbum ex uxore audias),
uerum priu’ quam galli cantent quae me e somno suscitet, 690
dicat ‘da, mi uir, calendis meam qui matrem moenerem,
da qui faciam condimenta, da quod dem quinquatrubus
praecantrici, coniectrici, hariolae atque haruspicae ;
flagitiumst si nihil mittetur quae supercilio spicit ;
tum plicatricem clementer non potest quin moenerem ; 695
iam pridem, quia nihil apstulerit, suscenset ceriaria ;
tum opstetrix exostulauit mecum, parum missum sibi ;
quid ? nutrici non missuru’s quicquam quae uernas alit ?’
haec atque huius similia alia damna multa mulierum
me uxore prohibent, mihi quae huius similis sermones sera[n]t. 700
PA. di tibi propitii sunt, nam hercle si istam semel amiseris
libertatem, hau facile in eundem rusum restitues locum.

[PL.] (a Periplectomenus) Incomoda-me, porém, ter-te criado tantos gastos.
PE. Que loucura! Gasto há quando gastas com uma má esposa ou com um inimigo.
O que se gasta com um bom hóspede ou com um amigo é um ganho; o que gastas
com coisas divinas é, para o sábio, um lucro. É pela graça dos deuses que posso
receber-te com pompa em minha casa: come, bebe, dá-te aos prazeres comigo e te
cobre de alegria! Livre é a casa, livre sou eu também. Quero viver conforme a minha
vontade. É verdade que, a mim, pela graça dos deuses, estava arranjado, em razão de
minha fortuna, tomar em casamento uma esposa de alta linhagem com dote; mas não
quero meter dentro de casa alguém que me ladrasse.

⁴⁶ Partindo da *fides* expressa pelo *senex* e da relação desigual de favores que se estabelece entre ele e *Pleusicles*, Burton (2004) defende que a elaboração da personagem de *Periplectomenus* se articule mormente a partir da amizade dos dois, o que o leva a analisá-lo como *senex amicus* (cf. BURTON, Paul J. *Amicitia* in Plautus. *AJPh*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press. v. 125, n. 2. 2004. p.209-243).

PA. E por que não? De fato, ter filhos é algo muito bom.

PE. Por Hércules, verdadeiramente, ser de todo livre é muito melhor.

PA. És um homem que não só a ti como aos outros pode sabiamente aconselhar.

PE. Realmente, casar-se com uma boa esposa é muito agradável, se é que há em alguma parte do mundo lugar onde ela possa se encontrar; honestamente, quero lá trazer pra casa alguém que nunca me diga 'meu querido, compra lã, para que eu te costure um manto macio e quente, e boas túnicas de inverno, para que não geles neste frio' (nunca ouvirás tais palavras de uma esposa), e que diga, bem antes que os galos cantem, e que me tire da cama, 'meu querido, me dá com que presenteie minha mãe nas Calendas, algo com que faça temperos, algo que eu possa dar nas Quinquátrias à feiticeira, à intérprete de sonhos, à vidente e ao arúspice; é uma vergonha não se levar nada a quem prevê seu futuro; e então à que dobra a roupa, a quem não se pode deixar de fazer um leve agrado; além disso, à passadeira que, porque nada recebesse, ficou irada; também a parteira queixou-se comigo, foi-lhe dado pouco; que que há? Não darás alguma coisa à nutriz que amamenta teus escravos?'. Estes e muitos outros aborrecimentos parecidos repelem-me de tomar uma mulher que me passe sermões semelhantes a este.

PA. Os deuses te são propícios! Se, por Hércules, um dia perderes esta liberdade, dificilmente irás recuperá-la depois!

[672-702]

Dos versos iniciais deste movimento, salta aos olhos a equivalência feita entre uma *mala uxor* (má esposa) e um *inimicus* (inimigo), vislumbrada no v. 672, e a oposição, nos versos imediatamente seguintes (673-674), entre *sumptus* (despesa), no que tange à mulher, e *quaestus* (lucro), no que tange ao bom hóspede ou amigo.

Ao dizer, no v. 677, *animo opsequere mecum*, *Periplectomenus* busca incitar *Pleusicles* a viver e a usufruir uma vida como a dele. Magistralmente, antecipa este universo festivo, articulado em torno da alegria (*hilaritudo* [677]), do prazer (*animo opsequere* [loc. cit.]), da bebida (*bibes* [loc. cit.]), e da comida (*es* [loc. cit.]), o substantivo *sapiti* e sintagma *rebus di[ui]nis* (675), seguido de *deum uirtute* (676), como meio de virtuar e sacralizar atitudes que são por demais licenciosas e que, justamente por essa razão, devem ser evitadas (cf. 622-623).

Palaestrio, assumindo por um breve momento o tom de *Pleusicles*, porta-voz, como vimos, de um discurso se não conservador, ao menos tradicionalista, argumenta em favor da preservação da *gens*; lembra ao *senex*, com este fim, quão positivo é gerar filhos. Obtém, comicamente, como primeira resposta, um jogo de palavras (posteriormente aplaudido pelo escravo [684]) a partir da dupla denotação que as formas idênticas, no nominativo, de *liber* permitem, ao trazerem ora como substantivo (*liber, liberi*) a significação de “filho”, ora como adjetivo de primeira classe (*liber, libera, liberum*) a de “livre”: segundo *Periplectomenus*, melhor que *procreare liberos* (ter filhos) é *esse liber* (ser livre). Feita a brincadeira, o *senex* põe-se a parodiar a relação entre marido e mulher como uma relação de eternas cobranças,

sendo reforçativos o tempo hipotético modalizado pelo verbo *posse* e o partitivo de lugar expressos nos v. 685-686, além da negativa (*numquam*) expressa no v. 689.

Sabemos que *Miles*, como qualquer peça de Plauto, era representada não como espetáculo isolado mas como parte de um festival; ora, a menção às Calendas (691), em que se comemoram as Quinquátrias (692)⁴⁷, festivais em homenagem a Minerva organizados pelas matronas, serve como referência interna ao discurso do *senex liberalis*, posto que reafirma o tom festivo que rege o conteúdo de sua fala pelo já presente espaço festivo em que se encontram os espectadores. Num contínuo exuberante, acrescenta-se, então, no verso 693, um efeito cumulativo possibilitado pela menção seguida de quatro substantivos (*praecantrici, coniectrici, hariolae atque haruspicae*: “à feiticeira, à intérprete de sonhos, à vidente e ao arúspice”) que designam habilidades ou profissões específicas a partir de um campo semântico comum (a vidência), que será, logo no verso seguinte, desfeito pelo sintagma todo-generalizante de alguém que prevê o futuro (*quae supercilio spicit*), feito este atingido pela sagaz imagem corporal que antepõe o supercílio aos olhos na visão.

Sobre esta série de palavras empregadas no v. 693, convém referenciar o estudo de A. Traill (2004), em que a autora minuciosamente se deteve nos substantivos por nós destacados acima: utilizando o princípio de que freqüentemente encontramos em Plauto um padrão de listas humorísticas em que ele “criou uma armadilha para a platéia apresentando-lhe itens ‘sérios’ e então passou a itens exagerados ou sem sentido” (p. 117), a autora buscou definir quais dos termos escolhidos nesta passagem se prestavam a qual tipo de item e à qual função cômica eles serviam. Chegou, então, à conclusão (p. 126-127) de que

as convenções de listas humorísticas plautinas nos levam a esperar que *haruspica* e, possivelmente, *coniectrix* sejam improvisos, mas que *praecantrix* e, possivelmente, *hariolae* sejam títulos legítimos que designem uma profissão. Que a noção de uma *haruspica* profissional pareceria ridícula a uma platéia romana está de acordo com o que sabemos da prática da divinação em Roma. Adivinhação de sonhos e profecias, entretanto, podiam ser praticados não profissionalmente, e outras referências em Plauto sugerem que seu público não teria achado nada surpreendente que as mulheres também participassem dessas práticas.

⁴⁷ Cumpre lembrar que, no mês a que *Periplectomenus* se refere, organizam-se várias outras celebrações festivas. Além das festas militares em honra ao deus Marte que incluem ritos de purificação das armas, exaltação da cavalaria, e danças em que sacerdotes se fantasiam de guerreiros, promovem-se também “diversi cicli festivi. Marzo, mese dell’apertura della stagione guerresca, è anche il primo mese dell’anno, e in quanto tale consacrato a Giunone, divinità delle nascite. [...] I romani festeggiano Anna Perenna, la dea dell’avvicendamento delle stagioni, [...] festa molto popolare, celebrata ufficialmente e in privato. [...] Il 15 marzo, [...] una festa più plebea viene celebrata al santuario di Minerva [...]. Quel giorno si riuniscono gli uomini che fanno i mestieri sacri a Minerva: tessitori, sodatori, tintori, calzolai, medici, maestri di scuola, scultori e pittori” (DUPONT, 1990, p. 212-213).

Desse modo, Plauto cativa a atenção da platéia por misturar, na série de palavras a que nos referimos, itens sérios e improvisos, além de gerar, com o efeito cumulativo das palavras, uma tensão, nos termos de Bergson (op. cit., p. 13), que se desfaz pela concisão da imagem corporal, trazendo como conseqüência relaxamento e riso.

A paródia à fala da esposa será encerrada somente nos v. 699-700, criando-se a oposição entre liberdade e escravidão, protagonizada pelo *senex* e pela *uxor dotata* que ele, a fim de manter seu espírito livre, abstém-se de receber. A aprovação de seu comportamento é significativamente reforçada pela oposição criada, nos versos seguintes, entre dois tempos, *semel* (701) e *rusum* (702), e principalmente pelo fato de ela ser posta em relevo justamente por um servo, personagem que vive diariamente um estado de escravidão contra o qual luta para se libertar.

Cumpramos notarmos que o retrato negativo da mulher casada conforme apresentado por *Periplectomenus*, bem como por outras personagens em outras peças⁴⁸, faz com que freqüentemente se aluda a um discurso misógino em Plauto ou, nos termos de Grimal⁴⁹, a um discurso antifeminista, este engendrado por uma tradição advinda da *Nea* que, por sua vez, remonta a preceitos filosóficos gregos. “O ‘sábio’, para Teofrasto, não poderia se casar. O casamento é contrário à paz de espírito e à felicidade” (ib., p. 87). Seja na sociedade grega, seja na romana, a *uxor dotata* era satirizada por seu consumismo extravagante. Há de se distinguir, no entanto, no comportamento social de ambas, que, à época helenista, a mulher romana se distanciava da grega em um aspecto principal: se, por um lado, a mulher romana se mostrava “mais livre, na vida quotidiana, mais influente, também, na vida familiar”, por outro, “ela parece ter disposto de uma parte muito menor dos recursos da gente da casa” (ib., p. 89), em função das restrições ao luxo impostas pela *Lex Oppia* (cf. p. 16).

Tenhamos em mente a posição de Hunter (1985, p. 84-85) de que “o grande número de fragmentos cômicos em que as mulheres e a instituição do casamento são atacados não é necessariamente uma boa evidência de um tom misógino na comédia como um todo [...] as falas da comédia nunca devem ser consideradas fora do seu contexto dramático”. Ora, sabemos que o contexto dramático plautino referenda a situação social do casamento romano, regido como um contrato social e religioso em que duas possibilidades se apresentam: a da

⁴⁸ E.g., *As.* 869-870; *Aul.* 149-157; 475-536; *Cas.* 227; 317-320; *Epid.* 180; *Men.* 110-122; *Merc.* 556-557; *Most.* 702-710; *Trin.* 50-64.

⁴⁹ GRIMAL, Pierre. A propos du *Truculentus*: l’antiféminisme de Plaute. *REL*, Paris, XLVII bis, 47e année, 1970. p. 85-98.

união conjugal *cum manu* e *sine manu*. Conforme a primeira prática, mais antiga, a mulher passava formalmente das mãos de seu pai às de seu marido, segundo a *confarreatio* (rito sagrado originalmente restrito aos patrícios) ou *coemptio* (simbólica de um ato de venda marcado pela transferência da autoridade do pai ao esposo). Abandonava, a partir desse momento, “o lar paterno, para invocar dali em diante os deuses do esposo. [...] É princípio imutável a mesma pessoa não poder invocar dois fogos sagrados, nem duas séries de ancestrais” (COULANGES, op. cit., p. 35). Por essa razão, costuma-se comparar o ingresso em nova família pelos ritos do matrimônio a um “segundo nascimento” (ib., p. 38). Nesse aspecto reside a principal diferença entre a união *cum manu* e a *sine manu*. Nesta, a mulher se mantém submissa à autoridade de seu pai e aos ritos sagrados de sua família. Do mesmo modo, para este segundo caso, a dissolução do casamento se fazia, até o século II d.C., pelo uso de fórmulas tradicionais (“*res tuas tibi habeto*” [carrega contigo tuas coisas], “*i foras*” [vá embora] e variantes⁵⁰), enquanto, para o primeiro caso, era necessário novo rito sagrado, qual fosse, a *diffarreatio*.

Como Hunter (op. cit., p. 92) salienta, nas comédias de Plauto, ao dado cerimonial religioso se superpõe enfaticamente, para o retrato do casamento, o dado qualitativo do dote recebido:

Tem havido muita discussão sobre se a comédia plautina apresenta formas gregas ou uma ou outra das formas romanas [de casamento], mas para algumas peças os indícios são insuficientes para permitir uma decisão e, em outros casos, o *status* legal do casamento é irrelevante para a situação dramática. O que é importante nesses casamentos é o dote, e a *uxor dotata* [...] é retratada pela comédia como um perigo para o seu marido, *cum* ou *sine manu*. [...] É provável que os dramaturgos cômicos romanos tenham construído a sua matéria poética sobre uma fundação grega, enfatizando os elementos farsescos nesses casamentos de conveniência, e as diferenças entre uma ‘herdeira’ grega e uma ‘esposa com dote’ romana eram pequenas o suficiente para permitirem que poetas romanos ocasionalmente transformassem uma na outra com muito pouca dificuldade. Os dotes romanos eram, no geral, maiores dos que os áticos, e isso ajudava a enfatizar o desconforto de maridos cômicos aprisionados num inferno marital privado.

Devemos acrescentar que a forma de tratamento *uxor dotata* para a mulher é apresentada sobretudo como uma categoria do teatro plautino, posto que as designações sociais comumente utilizadas para a esposa remetem às formas correlatas masculinas: *matrona*, em justaposição a *patronus*, *materfamilias* a *paterfamilias*, *domina* a *dominus*. Diferentemente do que encontramos no uso plautino de *uxor dotata*, nestes empregos, a

⁵⁰ Cf. Rosenmeyer, Patricia A. Enacting the law: Plautus’ use of the divorce formula on stage. *Phoenix*, XLIX, 3. 1995, p. 203.

conotação é necessariamente positiva: relacionavam-se *materfamilias* e *paterfamilias* partindo-se da “significação de que [...], na casa, a mulher tem [...] igual dignidade” (COULANGES, op. cit., p. 78), equidade já prevista na fórmula de casamento “*ubi tu Caius, ego Caia*”. Forma deferenciosa, o título *matrona* confere à mulher, segundo Henriques (1966, p. 92), um *status* tal “que as pessoas tinham que abrir espaço para ela nas ruas, e era uma ofensa tocá-la ou molestá-la em qualquer sentido”. *Domina*, por fim, como a própria presença do radical *domus* sugere, explicita a responsabilidade da mulher pela educação dos filhos, pela supervisão das obrigações que sua casa impõe e pela confecção de artigos em lã. Assim, enquanto o espaço da autoridade exercida pelo *pater* se estendia às relações familiares e ao domínio público, tanto o da *materfamilias* como o da *domina* mantinha-se restrito à casa.

Sobre a escolha lexical de *uxor dotata*, devemos dizer, por fim, que ela retira o caráter elogioso do discurso da personagem para, sob forma parodística, distorcer as qualidades justamente pelas quais a esposa é reconhecida naquela sociedade. Ao direcionar o olhar do espectador não mais para as funções que a esposa exerce na casa, mas para o dote que ela traz, e ao transferir-lhe pelo dote poder suficiente para ameaçar a autoridade do *paterfamilias*⁵¹, o autor articula o discurso amoroso do *senex Periplectomenus* em favor da liberdade, em detrimento da escravidão que lhe seria imposta, *topos* herdado não somente da *Nea* como de Aristóteles. Segundo Hunter (op. cit., p. 91):

Encontramos em alguns fragmentos da Nova Comédia Grega homens reclamando de sua “servidão ao dote”, e é provável que algumas das esposas em questão fossem “herdeiras”; a vasta herança que a esposa trazia com ela lhe conferia (ou poderia ficcionalmente lhe conferir, de acordo com o poeta) uma posição inusitadamente privilegiada no casamento. Assim, encontramos também em Aristóteles a observação de que, embora na maioria dos casamentos os homens governem a casa, ‘às vezes, as mulheres a governam porque são herdeiras; logo, seu comando não é devido à virtude ou excelência, mas à riqueza e ao poder, como nas oligarquias’ (EN 8.1161 a1-3, trad. W. D. Ross).

Retratado como personagem ainda ingênuo, em função da idade, quanto à tradição literária e filosófica, *Pleusicles*, por outro lado, insistirá em defender o comportamento segundo um código de honra partilhado (*laus* [703]) e segundo a perpetuação da memória (*monumentum* [704]) de sua *familia* através de seus descendentes diretos, seus filhos:

PL. at illa laus est, magno in genere et in diuitiis maxumis
liberos hominem educare, generi monumentum et sibi.

⁵¹ Cf. *As.* 83-87; *Aul.* 534-535 e *Most.* 278-9.

PE. quando habeo multos cognatos, quid opus' sit mihi liberis ? nunc bene uiuo et fortunate atque ut uolo atque animo ut lubet. mea bona mea morti cognatis didam, inter eos partiam. i apud me aderunt, me curabunt, uisent quid agam, ecquid uelim. priu' quam lucet adsunt, rogitant noctu ut somnum ceperim.	705
eos pro liberis habebo qui mihi mittunt munera. sacrificant : dant inde partem mihi maiorem quam sibi, abducunt ad exta ; me ad se ad prandium, ad cenam uocant ; ille miserrimum se retur minimum qui misit mihi. illi inter se certant donis, egomet mecum mussito :	710
bona mea inhiant, me certatim nutricant et munerant.	715
PA. nimi' bona ratione nimiumque ad te et tuam uitam uides : et tibi sunt gemini et trigemini, si te bene habes, filii.	
PE. pol si habuissem, sati' cepissem miseriarum e liberis : continuo excruciarer animi : si ei fort' fuisset febris, censerem emori ; cecidissetue ebrius aut de equo uspiam, metuerem ne ibi diffregisset crura aut ceruices sibi.	719-720
PL. huic homini dignum est diuitias esse et diu uitam dari, qui et rem seruat et se bene habet suisque amicis usui est.	
PA. o lepidum, caput ! ita me di deaque ament, aequom fuit deos parauisse uno exemplo ne omnes uitam uiuerent ; sicuti merci pretium statuit qui est probus agoranomus : quae probast mers, pretium ei statuit, pro uirtute ut ueneat, quae improbast, pro mercis uitio dominum pretio pauperet, itidem diuos dispertisse uitam humanam aequom fuit :	725
qui lepide ingeniatus esset, uitam ei longinquam darent, qui improbi essent et scelesti, is adimerent animam cito. si hoc parauissent, et homines essent minu' multi mali et minus audacter scelesta facerent facta, et postea, qui homines probi essent, esset in annona uilior.	730
PE. qui deorum consilia culpeta stultus inscitusque sit, quique eos uituperet. nunc [iam] istis rebus desisti decet.	735

PL. Mas é louvável que um homem de uma nobre família e de riquezas ainda mais opulentas crie seus filhos como memória à sua família e a si próprio.

PE. Posto que tenho muitos parentes, de que pode me servir um filho? Hoje, vivo muito bem e afortunadamente; vivo como quero e como me agrada. Meus bens? Em minha morte hei de distribuí-los aos meus parentes, reparti-los entre eles. Estarão bem perto de mim, cuidarão de mim, desejarão fazer o que eu faço e o que eu quero. Antes que clareie o dia, estão lá; perguntam-me se dormi bem à noite. No lugar de filhos, terei quem me mande presentes; quando fazem sacrifícios, reservam a mim uma parte maior do que a eles; abrem mão da carne, chamam-me para almoçar com eles e para jantar; quem me dá quase nada é tido como pobre coitado! Disputam-me entre si com presentes; já eu fico murmurando cá pra mim “Estão esperando de goela aberta minha fortuna; por isso, me alimentam e me presenteiam à porfia”.

PA. Enxergas tua vida e a ti com um bom senso demasiado — até por demais. Se pensas assim, já tens não gêmeos, mas trigêmeos.

PE. Por Pólux! Se os tivesse tido, volta e meia teria padecido das misérias que os acompanham: ficaria logo atormentado; se um deles estivesse com uma febre muito alta, já iria pensar que poderia morrer; se em algum lugar caísse de bêbado ou do cavalo, temeria que lá tivessem se quebrado suas pernas e sua nuca.

PL. Este é um homem digno de fortuna e de longa vida, pois que além de cuidar de seus negócios e de si, também é de grande valia aos amigos que quer bem.

PA. Oh, que cabeça boa! Que assim me protejam deuses e deusas! Justo foi terem os deuses disposto que nem todos precisassem viver a vida segundo um único modelo; assim também o almotacel, probo que é, estabeleceu preços às mercadorias: ao produto de boa qualidade, estabeleceu-lhe um preço para que seja vendido em função de seu valor, ao que é de má qualidade, que empobreça o senhor da

mercadoria em função de seu defeito; justo foi as divindades terem distribuído a vida humana do mesmo modo: a quem fosse bom de cabeça, dariam-lhe vida longa, a quem fosse improbo e malvado, rapidamente privariam-lhe o espírito. Se tivessem assim disposto as coisas, os homens não somente seriam muito menos malvados como também muito menos realizariam, audaciosos, atos celerados e, depois disso, os homens que fossem probos, esse seria mais econômico em suas despesas. PE. Quem censurar esses conselhos divinos, quem quer que seja que os vitupere é um estúpido e ignorante! Mas agora já chega desse papo. [703-737]

Partindo da idéia social de *familia*, *Pleusicles* defende a instituição do casamento e seu caráter provedor de filhos⁵². Temos em mente aqui a distinção apontada por Saller (1984)⁵³ entre a significação legal (“todas as *personae* na *potestas* do *paterfamilias*, quer por natureza, quer por lei” p. 338) e social de *familia*, segundo Ulpião (*Dig.*, 50, 16, 195, 1-4, apud Saller, loc. cit.). A primeira, mais restrita e de cunho arcaico, inclui a mulher que se casa *cum manu* já que, como vimos (cf. p. 50-51), ela está, neste caso, sujeita à autoridade de seu marido. Na segunda, mais geral, os *agnati* passam a ser considerados membros da *familia*, agora entendida como “grupo da mesma *domus* e relacionado pelo sangue pela linhagem dos homens”, sem que nela estejam incluídos, entretanto, os *cognati*. Uma vez que a noção social de *familia* evoca em sua acepção a linhagem ancestral⁵⁴ do romano, acrescenta-se a ela um prestígio próprio: “a honra da *familia* tinha sua existência desligada de seus membros individuais”. A esta honra se refere *Pleusicles*. Seu discurso prefigura a família como sustentáculo do valor social de seus ancestrais que a ele se estende, por integrá-la. *Periplectomenus*, ao contrário, exalta, em seu discurso, sua qualidade individual, independente de uma família perpetuada por filhos (706).

A ausência daquele sobre quem recai a função pela *fides*, e sobretudo pela *pietas*, de cuidar da saúde, dos bens e dos ritos fúnebres de seus pais (cf. p. 22) não soçobra seu espírito (705): como afirma em tom cômico e de crítica social, parentes, já os tem para isso; fazem-lhe companhia, importam-se com seu bem-estar (708) e oferecerem-lhe favores, calcados na certeza da divisão póstuma de seus bens (714-715). Neste trecho, há uma clara oposição entre dois tempos, o de sua vida, expresso pelo advérbio “*nunc*” (706), e o de sua morte, pelo

⁵² Lembremos que a esterilidade da mulher assegurava a dissolução do casamento (cf. Coulanges, op. cit., p. 42)

⁵³ Saller, Richard P. The Roman conception of the family. *Phoenix*, v. 38, n. 4, 1984, p. 336-355.

⁵⁴ Observar a reflexão sobre a proximidade de *gens* e *familia* conforme apresentada pelo autor: “*Gens* membership was usually associated with a common *nomen* and *familia* with a *cognomen*. [...] The author [Cícero] is not trying to convey precise genealogical information so much as a general impression of quality of birth for which the *gens*–*familia* distinction may not be important. [...] In his speeches Cicero several times uses a triplet including *gens*, *nomen*, *familia*. [...] As a group, the three words brought to mind agnatic lineage and its prestige in a broad sense” (ib., p. 341).

sintagma “*mea morti*” (707), que designam, respectivamente, um tempo de gozo — ironicamente, não o da juventude, mas o da velhice —, outro de calma — o de sua morte.

Nova menção aos filhos é feita, então, pelo escravo (717), que estende a trigêmeos a quantidade de filhos que poderia ser equiparável à alegria trazida pelo estilo de vida do *senex*, levando-o a revelar a sua opinião de que os filhos, pelas preocupações que podem causar (719-722), lhe tolheriam a tão prezada liberdade. A aprovação do discurso do *senex* é expressa tanto pelo jovem quanto pelo escravo, sendo longo o trecho no qual *Palaestrio* discorre sobre modos de vida diversos (723-735, dentre os quais os v. 725-726 são os mais significativos; nestes, atente-se para o uso de *aequom esse*, que destaca a idéia de equidade e justiça). Vemos, portanto, que não é feita recriminação por parte das personagens ao estilo do *senex liberalis*; cria-se, ao contrário, identificação entre eles, que riem, juntos, da hipocrisia que envolve certas práticas sociais. Cumpre observarmos, no entanto, como o discurso do *senex Periplectomenus* sobre o amor e o casamento somente poderia ser proferido no presente contexto, a saber, integrando uma comédia, em meio à licenciosidade que envolve os *Ludi*. Fora dos festivais, o comportamento social de um velho *caelebs* como *Periplectomenus* seria definitivamente rechaçado por ir contra atitudes sociais e familiares que comprometeriam a perpetuação honrosa da *gens*.

No trecho que se segue, a educação de *Pleusicles* faz com que ele, mais uma vez, exteriorize sua preocupação de ser, para o *senex*, que amigavelmente o hospeda, um fardo (740-743):

[PE.] nunc uolo oponere, ut, hospes, tua te ex uirtute et mea
meae domi accipiam benigne, lepide et lepidis uictibus.
PL. nihil me paenitet iam quanto sumptui fuerim tibi ; 740
nam hospes nullus tam in amici hospitium deuorti potest
quin, ubi triduum continuom fuerit, iam odiosus siet ;
uerum ubi dies decem continuos sit, east odiorum Ilias :
tam etsi dominus non inuitus patitur, serui murmurant.
PE. seruiendae seruituti ego seruos instruxi mihi, 745
hospes, non qui mi imperarent quibu'ue ego essem obnoxius :
si illis aegrest mihi id quod uolup est, meo remigio rem gerunt,
tamen id quod odiosum facerent cum malo atque ingratiis.
nunc, quod ocepim, osonatum pergam. PL. si certumst tibi,
commodulum osona, ne magno sumptu : mihi quiduis sat est. 750
PE. quin tu istanc orationem hinc ueterem atque antiquam amoues ?
proletario sermone nunc quidem, hospes, utere ;
nam i solent, quando accubere, ubi cena adpositast, dicere :
'quid opus fuit hoc <sumpto> sumptu tanto nostra gratia ?
insaniuisti hercle, nam idem hoc hominibus sat erat decem.' 755
quod eorum caussa osonatumst culpant et comedunt tamen.
PA. fit pol illud ad illud exemplum. ut docte et perspecte sapit !
PE. sed eidem homines numquam dicunt, quamquam adpositumst ampliter :

‘iube illud demi ; tolle hanc patinam ; remoue pernam, nil moror ;
aufer illam offam porcinam, probus hic conger frigidus<t>,
remoue, abi aufer’ : neminem eorum haec adseuerare audias,
sed procellunt sese [et procumbunt] in mensam dimidiati, dum appetunt.
PA. bonu’ bene ut malos descripsit mores ! PE. hau centesumam
partem dixi atque, otium rei sit, possum expromere.

760

[PE.] Agora o que quero é fazer as compras pra que eu possa, meu caro hóspede, pela tua e pela minha virtude, receber-te bondosa e agradavelmente em minha casa, com agradáveis comidas.

PL. Nada já me penaliza tanto quanto estar sendo para ti tamanha despesa. De fato, hóspede nenhum pode aparecer na casa de um amigo sem tornar-se inconveniente após uns três dias seguidos. Ora, passados dez dias então, torna-se uma Ilíada de tormentos! Ainda que o dono da casa agüente alguém não convidado, já os servos põem-se a reclamar.

PE. Instruí os servos sob minha servidão a me servirem, meu caro hóspede, não a me comandarem sobre o que é odioso ou a ter-me na palma de suas mãos: se pra eles é um pesar o que é de meu agrado, farão o que lhes é desagradável do mesmo jeito, com castigos e contra a vontade; a motriz do que fazem é a minha vontade. Agora, como punha-me a fazer, vou às compras!

PL. Se estás mesmo decidido, compra o que for conveniente, mas sem grandes gastos; qualquer coisa me serve.

PE. Por que é que já não deixas de lado esta fala velha e antiga, desviando-a pra um tempo remoto? Usa agora um estilo mais popular, meu convidado! É verdade que quando, apenas a mesa está posta, [as pessoas] sentam-se para comer, costumam dizer “pra quê [tantos e] tantos gastos por nossa causa? Por Hércules, ensandeceste de vez! Uma refeição como essa dá pra umas dez pessoas”. Criticam as provisões feitas por causa deles, mas no fim comem tudo.

PA. Por Pólux, isso sucede mesmo segundo teu exemplo. Como demonstra sabedoria e perfeito conhecimento de causa!

PE. Mas, embora a mesa esteja lotada de comida, estes mesmos homens nunca vão dizer: “Manda tirar isso, leva embora esta tigela, afasta este pernil daqui, rápido, leva este pedaço de porco, este belíssimo congro está fresco, manda embora, leva, que horror!”; não ouvirás nenhum deles asseverar essas coisas, no lugar disso, vão até a mesa e debruçam metade do corpo sobre ela enquanto atacam a comida.

PA. Como este bom homem descreveu bem os maus costumes!

PE. Não disse a centésima parte do que poderia contar, se pra isso houvesse tempo.
[738-764]

O verso 744, no qual *Pleusicles* menciona como também aos servos de *Periplectomenus* ele deve vir causando desconforto por sua longa estadia, faz insurgir um tom autoritário na fala do *senex*, que expõe e reitera a atitude individualista que observamos há pouco: do mesmo modo que ele se põe à margem da sociedade por manter-se solteiro e guiar sua conduta social pelo que lhe é prazeroso, especialmente em sua casa, sua vontade é a que prevalece, o que o leva a afirmar, em tom conclusivo, “*meo remigio rem gerunt, / tamen id quod odio faciundumst cum malo atque ingratiis*” (“farão o que lhes é desagradável do mesmo jeito, com castigos e contra a vontade; a motriz do que fazem é a minha vontade” [749]). O subtexto veiculado nesta fala (745-749) explicitamente referencia o espírito

hegemônico e vitorioso de Cipião, ao cabo da segunda guerra púnica; as palavras escolhidas trazem à baila um lugar privilegiado de poder, a autoridade daquele que está no comando, a subserviência a que lhe devem os vencidos. Ecoa, naturalmente, o comentário inicial feito por *Palaestrio* de que “*facilest imperium in bonis*” (611), quando do encontro inicial dos três. Roma está metonimicamente representada neste universo; *Periplectomenus* exorta, com seu individualismo, a euforia representativa da campanha vitoriosa de Cipião. O luxo e a exuberância trazidos por ela é igualmente referendada na fala seguinte de *Pleusicles*, em seu pedido de que não se façam provisões demasiadas por sua causa. Afinal, “de acordo com Políbio, o ‘excesso’ é um conceito completamente não-romano. [...] Os romanos tinham uma aversão violenta a qualquer gasto” (SEGAL, op. cit., p. 54). *Periplectomenus* aproveita, então, o comentário de *Pleusicles* para nova crítica, esta agora sobre falsos modos polidos (posteriormente chamados *malos mores* pelo escravo [763]), nos v. 753-756, retomados em 758-762, que condenam a extravagância, mas encobrem o desejo contrário de a ela ceder e desfrutá-la; desse modo, representa-se, na inicial rejeição aos acepipes do farto banquete oferecido por *Periplectomenus* a *Pleusicles*, o conservadorismo do jovem diante do requinte exótico oferecido pelo *senex*, curioso retrato às avessas da postura esperada de cada um deles. Justamente nisto reside a maestria de sua comicidade.

4.2 *Casina*: a punição do excesso

Mencionamos anteriormente a complexa estrutura métrica de *Casina* em relação à de *Miles Gloriosus*. Além dos quatro metros nesta empregados, somamos, em *Casina*, quarenta e duas outras possibilidades métricas (cf. LINDSAY, 1936, p. 497-502). Seguindo, novamente, a orientação de Moore (op. cit.), limitamo-nos a verificar quais passagens são representadas no palco acompanhadas de um instrumento musical (modalidades recitativa e cantada), em contraste com aquelas que não o são (modalidade falada), e observamos que somente os trechos referentes ao prólogo e aos versos 89-143, 176-177, 309-352, 424-514, 563-620, 759-797, 847-854 são apresentados em senários iâmbicos, i.e., na modalidade falada. Destes, o *senex* participa da ação nos versos 309-352, quando discute com o *seruus Olympio* um modo de convencer sua mulher a dar *Casina* em casamento ao escravo; nos versos 437-503, trecho em que o *senex* demonstra a *Olympio* agradecimento, seu apreço por ele, e com ele negocia

sua alforria, em troca do favor de esposar *Casina* (437-472), e em que expõe os trâmites do plano que irão seguir graças ao auxílio do *senex Alcesimus* (473-489), bem como a lista de provisões para o banquete (490-503); em seguida, nos versos 563-620, quando relata o que se passou fora do palco, a saber, sua ida ao fórum (563-573), e quando se assegura do arranjo do plano, em conversa com *Cleostrata* e *Charmides*; posteriormente, nos versos 780-797, momento em que se dirige à platéia dizendo como irá transcorrer o banquete e que acontecimentos se seguirão a ele; por fim, entre os versos 847-854, em que a mudança de canto para fala, já perto do fim da cena, é quase abrupta, marcando o encontro dos dois com *Chalinus*, sob o disfarce de *Casina*, e o espanto de *Olympio* em ver que, no lugar de carícias, a suposta *Casina* o repele com chutes. Vemos, assim, como, à exceção dos versos 847-854 — cuja função é nitidamente criar o primeiro estranhamento por parte do escravo e apontar o início do malogro do plano de *Olympio* e *Lysidamus*, em contraste com o tom eufórico em que vinham conversando —, os poucos trechos em que o *senex* deixa de ser acompanhado por música servem sobretudo à exposição dos acontecimentos da trama. Como nossa expectativa era a de que, nas comédias de Plauto, as falas do *senex* não fossem acompanhadas por música, concordamos com o comentário que Moore (op. cit., p. 263) já havia feito sobre *Periplectomenus* de que *Lysidamus* também deve ser destacado como um velho incomum.

Além do diferente tratamento métrico, num segundo aspecto formal as duas peças se distanciam: em oposição à estrutura dramática de *Miles*, temos para *Casina*, uma estrutura farsesca, em que, para alguns críticos, “entradas e saídas freqüentemente apresentam motivações fracas, ou nem mesmo são explicadas. Há contradições lógicas nos argumentos da trama”⁵⁵. Outros, dentre os quais citamos Duckworth (1942, v. 1, p. 277), defendem a unidade da ação baseando-se no fato de que “o sorteio de que *Lysidamus* [sic] e seu escravo saem vitoriosos leva naturalmente a um merecido revés da situação”, tese com que concordamos e à qual acrescentamos a necessidade de um tom moralista final. Sustentam este universo farsesco, ainda, o variado e exuberante ambiente musical e o clima preponderantemente lúdico (*ludi sunt* [v.25])⁵⁶; as reviravoltas causadas aparentemente à esmo pela *fortuna* irão agradavelmente mudando a direção da trama em favor do casamento de *Casina* e do jovem, brindando a expectativa da platéia que a ela assiste.

⁵⁵ Prescott, Henry W. The interpretation of Roman comedy. *CPh.* XI, 2, 1916, p. 143-144.

⁵⁶ Para Skutsch (apud MATTINGLY et ROBINSON, 1933, p. 52), o v. 25 integra o prólogo elaborado originalmente; os autores referenciados, por outro lado, consideram-no acrescido durante a *retratatio* (Mattingly, H. et Robinson, E. S. G., The prologue to the *Casina* of Plautus, *CR*, XLVII, New York, 1933, p. 54).

Quanto ao discurso amoroso proferido pelo *senex*, devemos entendê-lo como unívoco, cujo objetivo maior está na simples exposição da caracterização da personagem e de sua natureza ridícula. A conquista amorosa, quando tentada, não será concretizada pela sedução, e sim por estratégias. Neles, a figura do *seruus* e da *uxor* serão fundamentais, na medida em que eles os projetam e os articulam. Entendermos, portanto, *dis-cursus* como “a ação de correr para todo lado, [...] indas e vindas, ‘démarches’, ‘intrigas’” (BARTHES, 1981, p.1) não poderia ser mais apropriado ao teatro plautino, em geral, e à *Casina*, em particular. Temos, tanto para o velho, quanto para o jovem apaixonado, a mesma estrutura no que tange à conquista: o escravo, um amigo, ou ambos intercedem por eles, qualificando o seu discurso amoroso como necessariamente indireto, intermediado não pelo objeto amado — ausente no diálogo — mas por um elemento externo, os espectadores, mantendo, assim, a pressuposição do discurso amoroso como “o lugar de alguém que fala de si mesmo, apaixonadamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala” (loc. cit.).

Antes de iniciarmos nossa análise sobre o ponto de vista de *Lysidamus* a respeito do amor, cumpre-nos referendar o estudo conduzido por Ryder (1984), em que o autor trata de sete *senes amatores*, quais sejam, *Philoxenus* e *Nicobulus* (*Bacch.*), *Demaenetus* (*As.*), o pai de *Alcesimarchus* (*Cist.*) e *Antipho* (*Stich.*), além de *Lysidamus* (*Cas.*) e *Demipho* (*Merc.*)⁵⁷. Conforme dito anteriormente, elencamos somente os dois últimos *senes* para esta categoria (cf. p. 29), principalmente por nos afastarmos da definição proposta pelo autor de que *senex amator* configura todo e qualquer “velho que, por alguma razão, contrai uma paixão por uma jovem e que, em diversos níveis, tenta satisfazer sua paixão” (ib., p. 181); antes, consideramos *amator* somente a personagem cujo principal traço em sua caracterização constitui estar apaixonado na velhice e cujas ações na peça decorrem todas deste fato. Por essa razão, não incluímos o *senex Nicobulus* (*Bacch.*), seduzido pela *meretrix* (*Bacchis*) somente nos noventa e cinco versos finais da peça, como recurso dramático para que ele possa perdoar o estado apaixonado de seu filho e as peripécias cometidas em razão deste estado, nem seu amigo, *Philoxenus*, cuja função em acompanhá-lo no lupanar é sobretudo facilitar a transição do até então severo *Nicobulus* ao momentaneamente dionisíaco *Nicobulus*, já que a retidão de caráter até então exposta na caracterização de *Nicobulus* tornaria pouco verossímil a aceitação imediata de ele, um velho, entregar-se aos prazeres.

⁵⁷ O autor aponta ainda a possibilidade de se considerarem *senes amatores* *Periplectomenus* (*Miles*) e *Daemones* (*Rud.*), abandonando, logo em seguida, o intento, por duas razões: “they keep their instincts within acceptable limits, and both are regarded as *lepidi*, a description that usually denotes approval of character” (Ib., p. 181).

Quanto a *Demaenetus* (As.), o solilóquio em que discorre sobre como deveria ser o relacionamento entre um pai e seu filho (64-83), e em que se mostra extremamente liberal e disposto a ajudar o jovem, ainda que isso signifique enganar sua própria mulher, é suficiente para caracterizá-lo como *paterfamilias*. O fato de ele, somente no último ato (845-850), exteriorizar o desejo de desfrutar, durante o banquete, a jovem prometida a seu filho, como retribuição do favor que lhe fez, serve dramaticamente para criar o surgimento do conflito entre ele e sua mulher, que até então desconhecia o plano de que participaram marido e filho e que, vendo-o agir dessa maneira, ameaça-o na frente de todos e o pune por seu comportamento.

Já a apresentação do pai de *Alcesimarchus* (Cist.) traz a inconveniência do estado fragmentário em que se a peça se encontra. Da única cena em que, ao que sabemos, o *senex* participa da ação, temos exatos trinta versos, em que o *pater* dialoga com a *meretrix*, na tentativa de localizar a jovem por quem seu filho está apaixonado. Tão logo a vê, põe-se a expressar seu desejo sexual por ela (v. 306-308). No entanto, basta a suposição de que a *meretrix* com quem conversa é a jovem que procura, para que tente convencê-la a se afastar de seu filho (v. 363-366). Não parece haver, portanto, a delineação da personagem como um *amator*, mas sim a de um *pater* que se ocupa, ao que indica, de afastar seu filho da mulher que o tem levado à ruína. De qualquer modo, o estado corrompido em que o texto está nos impede de argumentar com mais precisão em qualquer um dos dois sentidos.

Antipho (Stich.), por fim, como *Demaenetus* (As.), no solilóquio que profere em sua primeira entrada (75-87), expressa a preocupação com suas filhas, que começam a envelhecer esperando pelo retorno dos maridos, e reflete sobre o melhor modo de convencê-las a se casarem de novo. Para analisá-lo pelo ponto de vista do *amator*, Ryder parte dos versos 539-569, em que *Antipho* narra uma história hipotética, em que um certo velho (ele próprio) pede a seu cunhado (o próprio *Pamphilippus*), que lhe conceda uma noite com algumas jovens que o acompanham, já que, outrora, o tal velho lhe dera a filha em casamento. Como esperado, *Pamphilippus* ri do pedido — função real desta cena, provocar o riso —, sem o atender. À parte este trecho, nenhuma outra referência é feita pelo *senex* que revele algum desejo amoroso; ademais, a fábula imaginária não aponta, em si, um estado apaixonado, nem o *senex* toma qualquer medida para conseguir um encontro amoroso. Assim sendo, analisamos também *Antipho* como *paterfamilias*.

Feitos esses comentários preliminares, voltemo-nos ao *senex Lysidamus*. Logo em sua primeira aparição em palco, *Lysidamus* abertamente declara estar apaixonado por *Casina* (225), comparando o efeito do amor ao de uma especiaria:

LY. Omnibu' rebus ego amorem credo et nitoribu' nitidis
anteuenire nec potis 217a
quicquam commemorari<er> quod plus sali' plusq' leporis hodie
habeat ; coquos equidem nimi' demiror, qui utuntur condimentis,
eos eo condimento uno <non> utier, omnibu' quod praestat. 220
nam ubi amor condimentum inierit, quouiis placituram <escam> credo ;
neque salsum neque suaue esse potest quicquam, ubi amor non admiscetur :
fel quod amarumst, id mel faciet, hominem ex tristi lepidum et lenem.
hanc ego de me coniecturam domi facio magi' quam ex auditis ;
qui quom amo Casinam, magi' niteo, munditiis Munditiam antideo : 225
myropolas omnis sollicito, ubiquomque est lepidum unguentum, unguor,
ut illi placeam ; et placeo, ut uideor. sed uxor me excruciat, quia uiuit.
tristem astare aspicio. blande haec mihi mala res appellanda est.
[LY.] uxor mea meaque amoenitas, quid tu agis? CL. abi atque apstine manum.
LY. heia, mea luno, non decet esse te tam tristem tuo Ioui. 230
quo nunc abis ? CL. mitte me. LY. mane. CL. non maneo. LY. at pol ego te
[sequar
CL. opsecro, sanun es ? LY. sanus. quam ted amo !
CL. nolo ames. LY. non potes impetrare. CL. enicas.
LY. uera dicas uelim. CL. credo ego istuc tibi.

LY. Acima de todas as coisas está o amor, eu penso, superando, com seu esplendor, a luz [do dia]; duvido que consigas te lembrar agora de algo mais saboroso ou delicioso. Fico realmente pasmo em como os cozinheiros, dentre todos os temperos que utilizam, só não se sirvam desta especiaria, que supera todas as outras. Com efeito, onde houver o tempero do amor, creio que a todos a comida há de agradar. Nem salgado nem doce pode ser algo a que não se misture o amor: transformará o fel, que é amargo, em mel, como o homem, antes triste, em alguém agradável e gracioso. Essa conjectura, eu a faço mais por vivência própria do que pelas coisas que se ouvem por aí. Tanto mais amo *Casina*, melhor é o meu aspecto, excedo a Elegância, com adornos: atormento todos os vendedores de perfume: em qualquer lugar em que houver um perfume agradável, me ponho todo perfumado para agradar a ela; e sinto que agrado. Mas minha mulher me tortura, só por viver. Vejo que ela está parada ali triste. Docemente, devo dirigir a palavra a este traste. Minha esposa, meu encanto, como passas?

CL. Sai daqui; tira a mão!

LY. Ah, Juno querida, não convém que fiques tão carrancuda diante do teu Júpiter.

E agora, pra onde estás indo?

CL. Me larga.

LY. 'Pera aí.

CL. Não.

LY. Por Pólux, te sigo, então.

CL. Rogo-te, estás bem da cabeça?

LY. Sim. Como te amo!

CL. Não quero que me ames.

LY. Não conseguirás isso de mim.

CL. Que me mates, então.

LY. Quem dera dissesses isso de verdade.

CL. Nisso acredito.

[217-234]

O lugar privilegiado que o amor assume, o de estar “acima de todas as coisas” (*omnibu’ rebus* [217]), é duplamente exaltado: semanticamente e pela posição que sua menção ocupa na fala de *Lysidamus*, qual seja, as duas primeiras palavras da apresentação inicial da personagem. Fica expressa de antemão, portanto, a idéia de que todos os outros valores serão por ele subjugados, inclusive o senso de obrigação moral, familiar e cívica do *senex*⁵⁸. Observamos como essa mesma idéia é reforçada, nos versos 225-227, pela descrição do modo como *Lysidamus* emprega o seu tempo: enfeita-se, busca perfumes, na intenção de conquistar *Casina*, ações certamente indignas de um *senex*, mas que ele persegue pois o rejuvenescem (“*magi’ niteo*” [255]). Considerando que “o nome de *Casina* é derivado da especiaria aromática *casia*. Cássia e o aroma da canela a ela relacionado originam-se no longínquo Leste e eram importados, para Roma, da Arábia ou da África. Como outros condimentos antigos, cássia era usada como perfume, tempero, e em contextos medicinais e religiosos” (CONNORS, 1997)⁵⁹, percebemos, na escolha do nome desta personagem, proposital alusão à extravagância e à sensualidade erótica, dado que acrescenta à caracterização do *senex Lysidamus* a busca por algo excêntrico e o entusiasmo pelo exótico, atitude, como vimos (cf. p. 57), reprovável pelos romanos, especialmente se atentarmos, como lembra Connors (op. cit., p. 305), para o fato de que a venda das *unguenta exotica* havia sido proibida pelos censores pouco antes, em 189 a.C.

Avistar a sua mulher o faz lembrar de suas obrigações familiares; nesse sentido, a presença de sua mulher o arrasa não por um comportamento odioso, mas *quia uiuit* (“porque vive” [257]). Em nada o comove sua própria observação da tristeza que sua mulher demonstra (“*tristem astare aspicio*” [258]), apesar de ser exatamente ele a causa desse estado. Antes, refere-se à mulher como “*haec mala res*” (“esta coisa má” [228]) e como “*Iuno*” (“Juno” [230]), salientando, parodisticamente, com esta última forma de tratamento, a rivalidade entre marido e mulher expressa nas desavenças entre Júpiter (a quem momentaneamente se iguala, ao referir-se como *Ioui* [230]) e Juno, cujo clímax cômico é alcançado com a afirmação de *Cleostrata* (234) de que, embora não acredite que *Lysidamus* a ame, acredita que ele a queira ver morta⁶⁰, após o jogo rápido marcado pelas curtas falas de ambos, entre os versos 231-234.

⁵⁸ Considerando que “l’amore, ai primitivi latini, rozzi e gagliardi, parve una fiacchezza, uno svago, un’abdicazione momentanea della dignità e dell’autorità” (GIACHI, Valentino. L’amore nelle commedie di Plauto. *NASLA*, seconda serie, XXXI. Roma: Nuova Antologia. 1882. p.56), o comportamento de *Lysidamus*, por priorizar a conquista de uma diversão amorosa, em detrimento de suas obrigações, faz-se ainda mais reprovável.

⁵⁹ Connors, Catherine. Scents and sensibility in Plautus’ *Casina*. *CQ.*, new series, XLVII, 1, 1997. p. 305.

⁶⁰ A idéia de que a mulher somente deixa de ser um tormento para o marido em sua morte é igualmente expressa em *As.*, 20-22, 41-44, 900-901, e.g.

Dando continuidade à fala anterior, *Lysidamus* insiste em tratá-la carinhosamente, com o objetivo de convencê-la mais facilmente a ceder-lhe ao pedido de casar *Casina* e *Olympio*:

LY. respice, o mi lepos. CL. nempe ita ut tu mihi es. 235
unde hic, amabo, unguenta olent ? LY. oh perii ! manifesto miser
teneor. cesso caput pallio detergere.
ut te bonu' Mercurius perdat, myropola, quia haec mihi dedisti.
CL. eho tu nihili, cana culex, uix teneor quin quae decent te dicam,
senectan aetate unguentatus per uias, ignaue, incedis ? 240
LY. pol ego amico dedi quoidam operam, dum emit unguenta. CL. ut cito
[commentust !
ecquid te pudet ? LY. omnia quae tu uis. CL. ubi in lustra iacuisti ?
LY. egone in lustra ? CL. scio plus quam tu me arbitrare. LY. quid id est ? quid
[tu] scis ?
CL. te sene omnium senem <hominem> neminem esse ignauiozem.
unde is, nihili ? ubi fuisti ? ubi lustratu's ? ubi bibisti ? 245
mades mecastor : uide palliolum ut rugat ! LY. di me et te infelcent,
si ego in os meum hodie uini guttam indidi.
CL. immo age ut lubet bibe, es, disperde rem.
LY. ohe, iam satis uxor est ; comprime te ; nimium tinnis, 249-250
relinque aliquantum orationis, cras quod mecum litiges.
sed quid ais ? iam domuisti animum, potius ut quod uir uelit
fieri id facias quam aduersere contra ? CL. qua de re ? LY. rogas ?
super ancilla Casina, ut detur nuptum nostro uilico,
seruo frugi atque ubi illi bene sit ligno, aqua calida, cibo, 255
uestimentis, ubique educat pueros quos pariat <sibi>,
quam illi seruo nequam des, armigero nili atque improbo,
quoi homini hodie peculi nummus non est plumbeus.
CL. mirum ecastor te senecta aetate officium tuom
non meminisse. LY. quid iam ? CL. quia, si facias recte aut commode, 260
me sinas curare ancillas, quae mea est curatio.
LY. qui, malum, homini scutigerulo dare lubet ? CL. quia enim filio
nos oportet opitulari unico. LY. at quamquam unicust,
nihilo magis ille unicust mihi filius quam ego illi pater :
illum mi aequiust quam me illi quae uolo concedere. 265

LY. Volta aqui, minha doçura.
CL. Doçura? Sei, como és pra mim tu também. Que mal te pergunte, de onde vem esse perfume?
LY. Xi! Estou perdido! Pobre de mim, fui pego em flagrante! Ponho-me a tirar esse cheiro da minha cabeça com a minha roupa. Ah, que o bom Mercúrio te arruine, mercador, porque os deste a mim.
CL. Ah! Não és de nada mesmo, és um velho gagá; não posso me segurar, hei de te dizer as coisas que te convêm ouvir: caminhas de rosto erguido pelas ruas, perfumado desse jeito, nesta idade, seu inútil?
LY. Por Pólux, estava dando atenção a um amigo, enquanto ele comprava perfumes.
CL. Com que rapidez investaste isto! Será que coisa alguma te envergonha?
LY. Tudo o que quiseres.
CL. Em que bordéis te deitaste?
LY. Eu? Em bordéis?
CL. Sei mais do que imaginas.
LY. Que é? Que é que [tu] sabes?
CL. Que, de todos os velhos, nenhum é mais inútil que ti. De onde vens, velho de meia tigela? Onde estiveste? Onde te deitaste? Onde bebeste? Por Cástor, estás bêbado; veja como ele traz a roupa toda amarrotada!

LY. Os deuses façam a mim e a ti infelizes, se pus hoje em minha boca uma gota sequer de vinho.

CL. Pelo contrário, faz como queres; bebe, come, põe-te à ruína.

LY. Agora já basta, mulher, contenha-te; gritas demais. Guarda um pouco do sermão para quando brigares comigo amanhã. Mas que dizes? Já amansaste o espírito, pra que antes faças o que teu marido quer que faças a contrariá-lo?

CL. Em que assunto?

LY. Ainda perguntas? Sobre *Casina*, nossa escrava, para que seja dada em casamento ao nosso caseiro, escravo da terra e [para que viva] onde terá boa madeira, água quente, comida, roupas, e onde eduque os filhos que decida ter, o que é melhor do que a dê a àquele escravo que não vale um tostão, guerreiro de nada, malvado, que hoje não tem em economias uma moeda de chumbo.

CL. É mesmo admirável, por Cástor, que tu, na velhice, não te lembres das tuas obrigações.

LY. Como é que é, agora?

CL. Sim, se agisses corretamente ou convenientemente, deixarias que eu cuidasse das escravas, cuja obrigação é minha.

LY. Ah não, achas uma boa idéia dá-la em casamento a esse homem que é um escudeiro de seu amo?

CL. Certamente, porque é nosso dever ajudar nosso único filho.

LY. Mas, embora ele seja filho único, eu não tenho um único filho mais do que ele tem um único pai: é mais justo que ele ceda ao que quero do que que *eu* ceda ao que ele quer.

[235-265]

As palavras doces empregadas não surtem o efeito desejado, pois logo é flagrado pela mulher (236), que sente o cheiro do perfume em sua roupa. Num desabafo, irrompe, dizendo “não posso me segurar, hei de te dizer as coisas que te convêm ouvir” (239): chama atenção, então para os seus cabelos brancos (*cana culex* [239]) e para a sua idade (*senectan aetate* [240]), em que mais uma vez fica expressa a impropriedade de um velho se comportar como um jovem que, apaixonado, enfeita-se e perfuma-se para se encontrar com aquela que ama, ignorando todas as suas obrigações cívicas, o que a conduz, no v. 242, a lhe perguntar se algo o envergonha (*ecquid te pudet* ?). A idéia expressa nessa pergunta percorrerá toda a peça, tanto no comportamento do escravo quanto no do velho, e preparará a punição de ambos como desfecho moralizador condizente à época da representação desta peça.

Embora *Lysidamus* tente se livrar de suas acusações, escusando-se de acompanhar um amigo que comprava perfumes, *Cleostrata* mantém-se firme em sua fala, atacando-o com novas perguntas em série (245). A *uxor* demonstra, assim, a ele a à platéia, que o *senex* não conseguirá iludi-la (243). Somente no v. 254, *Lysidamus* conseguirá expor seus planos em relação à *Casina*, ao que ouvirá, como resposta, a afirmação autoritária da *uxor* de que ele deve cuidar das obrigações que lhe dizem respeito, o que não o faz, apesar de sua idade (259), em vez de intrometer-se nas suas obrigações. Neste verso, fica exposto o lugar de autoridade

da *materfamilias* a que havíamos referido anteriormente (cf. p. 51-52), sendo especialmente relevante, neste trecho, a referência ao *officium* (obrigação) desprezado pelo velho, bem como ao que é *rectus* (correto) e ao que é *commodus* (conveniente) a um *senex* (260-261). A genial réplica de *Lysidamus* parte, então, do mesmo princípio de que se utilizara *Cleostrata*, a saber, do seu lugar de poder sobre seu filho: nos versos 263-265, *Lysidamus* lança mão da sua autoridade como *paterfamilias* para defender seu comportamento devasso.

Há, portanto, no diálogo a que acabamos de nos referir, menção e ênfase à idéia partilhada pela sociedade tanto do que convém quanto do comportamento esperado de um *senex*. Demonstraremos a seguir como a desaprovação de seu comportamento não só se estende de sua mulher a todos os outros setores sociais, como pontua diversos momentos da peça: apenas ela se inicia, abundam adjetivos invectivos (cf. 155-157, 159-161) a partir do momento em que vemos em cena *Cleostrata* reclamando de *Lysidamus*:

CL. (...) neque paro neque hodie coquetur, quando is mi et filio aduorsatur suo	149-150
animi amorisque caussa sui,	152-154
flagitium illud hominis ! ego illum fame, ego illum siti, maledictis, malefactis amatorem ulciscar, ego pol illum probe incommodis dictis angam, faciam uti proinde ut est dignus uitam colat, Accheruntis pabulum, flagiti persequen-	160
tem, stabulum nequitiae.	

CL. Nem preparo nem cozinheiro nada hoje, já que ele se opõe a mim e a seu filho, por estar caído de amores; uma vergonha de homem! Eu me vingarei desse devasso fazendo-o passar fome, sede, com injúrias e malfazejos; por Pólux, hei de estrangulá-lo direitinho com palavras intempestivas; do mesmo modo, farei com que leve uma vida de que é digno, presa do Aqueronte, perseguidor de infâmias, poço de imoralidade.

Mais adiante, entre os versos 328-330, o próprio escravo que participa do plano do *senex*, *Olympio*, demonstra seu ressentimento, face ao tratamento social que recebe de todos que o cercam: *uerum edepol tua mihi odiosa est amatio : / inimica est tua uxor mihi, inimicus filius, / inimici familiares* (Por Pólux, teu estado apaixonado me é verdadeiramente odioso: contra mim está tua mulher, contra mim está seu filho, contra mim estão teus servos todos). De fato, dois escravos, *Chalinus* e *Pardalisca*, dirigem à platéia, em momentos distintos, seus comentários acerca do comportamento vergonhoso do velho. Na fala de *Chalinus*, momento em que espreita a conversa entre o velho e *Olympio*, é nítida a sua irritação enquanto ouve a

lista de provisões que o *senex* encomenda para o banquete de casamento de *Casina* (495-6): “LY. *soleas*. CH. *qui quaeso potius quam sculponeas, / quibu’ battuatur tibi os, senex nequissime ?*” (LY. E [traga também] uns linguados. CH. Que fossem, de preferência, tamancos, não é mesmo, com os quais tivesses a cara espancada, seu velho pervertido?). Ao utilizar um jogo de palavras a partir de *soleae*, substantivo que congrega as acepções de “peixe” e “sandálias de madeira”, *Chalinus* provavelmente consegue cativar a platéia pelo riso. Já na fala de *Pardalisca*, transparece seu prazer, nos versos 681-682, em perceber que o plano articulado entre ela, *Chalinus* e *Cleostrata* começa a surtir o efeito desejado: “[PA.] *missa sum tibi ut dicerem, / ab ea ut caueas tibi*. LY. *perii hercle ego miser !* PA. *dig<nu’s tu>*”. ([PA.] Fui enviada para dizer-te que tomes cuidado com ela [*Casina*]. LY. Por Hércules, coitado de mim, estou perdido! PA. Bem feito). *Lysidamus* antecipa, inclusive, as possíveis críticas que seu amigo *Alcesimus* poderia fazer, com comentários que refletem a desaprovação geral da sociedade:

LY. Nunc amici, anne inimici sis imago, Alcesime, mihi sciam, nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur. quid amem me castigare, id ponito ad compendium, 'cano capite' 'aetate aliena' eo addito ad compendium, 'quod sit uxor', id quoque illuc ponito ad compendium.	515
AL. miseriozem ego ex amore quam te uidi neminem.	520
LY. Agora é que quero saber, <i>Alcesimus</i> , se aparentas ser meu amigo ou não, agora verei disso a prova, certamente saberei agora. Castigar-me porque amo? Nem te dê ao trabalho. “[Tens] a cabeça branca”, “não convém à [tua] idade”, a isso não te dê ao trabalho; “és casado”, muito menos a isso te dê ao trabalho.	
AL. Maior pobre coitado que tu por causa do amor, estou pra ver.	

São três, portanto, as principais razões consternadoras na atitude lasciva de *Lysidamus* que se somam e se superpõem uma à outra num crescendo pela repetição de *ad compendium*, que se assemelha a um refrão negador de cada crítica apontada: a paixão a que se rende (517), a paixão a que se rende numa idade avançada (518), e sobretudo a paixão a que se rende um homem casado, numa idade já avançada. Não bastasse o desprezo ao amor de seu filho por *Casina*, *Lysidamus* consciente e propositadamente opta por ignorar e desrespeitar as normas da sociedade da qual faz parte, colocando-se à margem dela. Por essa razão, por conscientemente agir contra os valores instituídos pela sociedade de que participa, Duckworth o considera “seguramente o velho depravado mais imprestável em toda a comédia latina” (1942, p. 277).

A dimensão da paixão que o cega pode ser medida a partir de três passagens em que *Lysidamus* demonstra sua ansiedade cupidinosa do encontro amoroso com *Casina*, tão logo *Olympio* se case com ela e lhe permita desfrutar da beleza da jovem. A primeira referência a esse estado pode ser observada nos v. 471-472: “LY. *iam hercle amplexari, iam osculari gestio.* / OL. *sine priu’ deduci. Quid, malum, properas ?* LY. *amo*” (LY. Por Hércules, já estou sôfrego pra abraçá-la, pra beijá-la... / OL. Não antes de eu tê-la acompanhado [até em casa]. Por quê a pressa, velhaco? LY. Estou apaixonado). A segunda, novo exemplo da supremacia do amor (cf. v. 216-220) surge entre os versos 563-569, quando o *senex* demonstra desdém pela maçada de ter de comparecer ao fórum, mesclando-se em sua fala a avidez de encontrar a amada e o prejudicial egocentrismo — típico do amante — que o leva a desprezar o funcionamento de sua sociedade. Participar dela é entendido como uma estupidez (*stultitia* [563]):

LY. Stultitia magna est, mea quidem sententia,
hominem amatorem ullum ad forum procedere,
in eum diem quoi quod amet in mundo siet ;
sicut ego feci stultus : contriui diem,
dum asto aduocatus quoidam cognato meo ;
quem hercle ego litem adeo perdidisse gaudeo,
ne me nequiquam sibi hodie aduocauerit.

565

LY. É uma grande tolice, na minha opinião, que um homem apaixonado saia para o fórum justo no dia em que quem ele ama está arrumada pra ele; assim, fiz o papel da besta: passei o dia todo advogando em favor de um parente meu. Muito me alegra, por Hércules, que ele tenha findado perdendo a causa de todo, para que, de hoje em diante, não me peça mais para advogar inutilmente em seu favor.
[563-569]

A terceira, entre os versos 616-618, que antecipam um tom lírico elegíaco, ao reclamar da demora que Vênus antepôs entre ele e sua amada: “[LY.] *qua ego hunc amorem mi esse aui dicam datum / aut quot ego umquam erga Venerem inique fecerim, / quoi sic tot amanti mi obuiam eueniant morae?*” ([LY.] Queria poder dizer em qual presságio me foi lançada esta paixão ou quão perverso eu pude ter me tornado um dia para Vênus, para que tantos obstáculos se apresentassem no meu caminho, a mim, que estou apaixonado).

De fato, tal é seu estado enamorado que *Lysidamus* tolera ver invertida sua posição hierárquica em relação a seu escravo, por depender de sua ajuda, como percebemos nos versos 733-739 (OL. *quis hic est homo?* / LY. *eru’ sum.* OL. *quis erus?* LY. *quoius tu seruo’s.* OL. *seruos ego?* LY. *ac meu’.* OL. *non sum ego liber? memento, memento.* LY. *mane atque asta.* OL. *omite.* / LY. *seruos sum tuos.* OL. *optumest.* LY. *opsecro te,*

Olympisce mi, mi pater, mi patrone [OL. Quem está aqui? / LY. Teu senhor. OL. Qual senhor? LY. A quem tu és servo. OL. Servo, eu? LY. Sim, e meu. OL. Não sou livre? Recorda-te bem, recorda-te. LY. Fica aí e pára. OL. Consente. / LY. Sou teu servo. OL. Ótimo. LY. Suplico a ti, meu caro *Olympio*, meu senhor, meu amo]), dado especialmente relevante se levarmos em conta que

nenhum romano podia ser escravizado em Roma; de fato, enquanto os pais podiam condenar seus filhos à pena de morte, eles não os podiam escravizar. Evidentemente, para a mentalidade romana, este destino era pior do que a morte. Além disso, ser “escravo do amor”, mesmo metaforicamente, também era um comportamento não-romano. [SEGAL, op. cit., p. 111]

A reviravolta da trama, concretizada pelo malogro do plano arquitetado por *Lysidamus* e *Olympio*, bem como pela vitória da *uxor Cleostrata* e do *seruus Chalinus*, mostra-se como consequência inevitável dos diversos índices de desaprovação arrolados que criavam a expectativa da punição do comportamento dissoluto do *senex* e da promoção da união conjugal dos jovens. Após o casamento fictício entre *Olympio* e *Chalinus* — disfarçado de *Casina* em trajes matrimoniais — e o encontro nupcial dos dois, *Olympio* (875-878) se desenlaça dos braços do escravo, sendo o primeiro a declarar o reconhecimento da vergonha a que se submetera:

OL. Neque quo fugiam neque ubi lateam neque hoc dedecu' quo modo celem scio, tantum erus atque ego flagitio superauimu' nuptiis nostris, ita nunc pudeo atque ita nunc paueo atque ita inridiculo sumus ambo. sed ego insipiens noua nunc facio : pudet quem priu' non pudistumst umquam.

OL. Pra onde devo fugir, onde devo me esconder, e muito menos de que modo poderei esconder esta desonra, não sei dizer, tamanha a infâmia que eu e meu senhor passamos nesse nosso casamento! Como estou morto de vergonha agora, e como estou atemorizado, ah! E que papel ridículo fizemos ambos! Eu, porém, que desconhecia [o que era isso], aprendo agora essa novidade: envergonhado está quem nunca antes se envergonhou de nada.

Atentemos para a insistência com que a personagem, ao longo de sua fala (875-932), chama atenção para o seu estado de vergonha: além das já traduzidas *hoc dedecu'* (875), *tantum flagitio* (876), *nunc pudeo (...)* *atque ita inridiculo sumus ambo* (877), listam-se, a seguir, as formas *pudet dire* (“envergonha-me dizer” [897-898]), *pudet hercle* (“por Hércules, como estou envergonhado” [899]), *flagitium est* (“é uma desonra” [901]), *at pudet* (“mas envergonha-me” [910]), o que o faz vislumbrar a fuga como única solução, face à impossibilidade de esconder seus atos, idéia que será retomada, como veremos, por

Lysidamus nos versos 950-954. Desse modo, sublinha, na tentativa de mensurar a dimensão de sua ignomínia, o fato de que, pela primeira vez, alguém pérfido como ele se encontra nesse estado humilhante; com isso, move-se de um estado de ignorância para um estado de conhecimento, em que faz-se *insipiens* [878], sabedor, desta novidade: o sentimento desonroso. O tom moralizante aqui expresso objetiva que o mesmo processo seja experienciado pela platéia indiretamente, sendo-lhe a arte cômica o meio. Afinal, “o riso é acima de tudo uma correção. Feito para humilhar, deve dar impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo. A sociedade vingam-se por meio dele das liberdades tomadas com ela” (BERGSON, op. cit, p. 146). Em *Casina*, a sociedade faz-se representar, como vimos, pela esposa, pelos vizinhos e pelos escravos, que miram em *Lysidamus* seu alvo.

Narra, então, à platéia, com detalhes, o que se passou em seu malfadado encontro com a suposta *Casina* e, incitado pelas mulheres que dele riem, *Olympio* revela que trancou a porta atrás de si e de lá saiu correndo, “*ut senex hoc eodem poculo quo ego bibi biberet*” (“para que também o velho provasse do remédio que provei” [933]), ao que, ainda no mesmo verso, *Cleostrata* responde alegremente “*optume est*” (“que ótimo!”). Desta cena, devemos destacar os versos 899-901, em que *Pardalisca* faz nova referência, esta mais explícita, ao objetivo moralizador desta peça: “*age audacter. / <post>quam decubuisti, ind’uolo. memora[re] quid est factum ? / OL. flagitium est. PA. caebunt qui audierint faciant*” (“Vamos, coragem: depois que te deitaste, quero que continues daí. Conta o que aconteceu. / OL. É desonroso! PA. Quem estiver te ouvindo se absterá de fazer o mesmo”).

Em seguida, duplicando a narrativa anterior do escravo, num recurso dramático cuja finalidade é a de enfatizar o erro do *senex*, *Lysidamus* se expõe ao ridículo, enquanto descreve à platéia seu estado de espírito desconsolado (937-961):

LY. Maxumo ego ardeo flagitio nec quid agam meis rebu’ scio, nec meam ut uxorem aspiciam contra oculis, ita disperii ;	940
omnia palam sunt probra, omnibus modis occidi miser. * * * * * ita manifesto faucibus teneor * * * <nec > quibus modis purgem scio me meae uxori * * * * * <at>que expalliatum sum miser,	945
* * * * * <cla>ndestinae nuptiae. * * * * * censeo * * * * * mihi optimum est. intro ad uxorem meam sufferamque ei meum tergum ob iniuriam. sed ecquis est qui homo munus uelit fungier	950

pro me ? quid nunc agam nescio, nisi ut inprobos famulos imiter ac domo fugiam.	952-953
nam salus nulla est scapulis, si domum redeo. nugas istic dicere licet ? uapulo hercle ego inuitus tamen etsi malum merui.	955-956
hac dabo protinam et fugiam. CH. heus ! asta ilico, amator. LY. occidi ! reuocor : quasi non audiam, abibo.	959-960

LY. Padeço da maior das desonras, não sei o que devo fazer, nem como vou encarar minha mulher nos olhos; ai, estou destruído! Está tudo às claras, esborrachei-me de todos os modos, pobre de mim! [lacuna] Estou evidentemente preso pelo pescoço, [lacuna] não sei como posso me justificar à minha mulher, [lacuna] e ainda por cima sem meu casaco, pobre de mim [lacuna], desse casamento clandestino. [lacuna] penso [lacuna] que seja melhor assim. Vou até minha mulher e dela vou sofrer na pele pelas minhas ofensas. Mas será que há alguém que queira desempenhar este papel no meu lugar? Não sei o que fazer agora, a menos que eu imite estes escravos perversos e fuja de casa. Não há salvação pras pancadas, se eu voltar pra casa. Quê, bobagem? Mas, por Hércules, apanho contra a vontade, muito embora eu tenha merecido este mal. Saio num minuto por aqui e fujo.

CH. Ei, paradinho aí, amante.

LY. Estou perdido! Sou chamado de volta: como se eu não ouvisse, vou-me embora. [937-961]

É notável o estado de completa desorientação em que o *senex* se apresenta, sendo duas as preocupações principais que o angustiam: a desonra causada pelo seu comportamento (*ardeo flagitium* [937]) e a inevitabilidade de enfrentar sua mulher *contra oculos* (nos olhos [940]), posto que as evidências já não estão veladas; estão por toda a parte. Ressaltemos, desta passagem, a utilização de um verbo normalmente associado às paixões (*ardeo* [937]) para a descrição de seu presente estado de alma: o *senex* se vê consumido não mais pelo amor por *Casina*, mas pela posterior desonra que ele lhe trouxe. Igualmente expressiva é a utilização da imagem dos olhos, costumeiros *duces in amore*, que será transformada em instrumento punitivo, por trazer à luz a verdade. Nos versos seguintes, infelizmente corrompidos, nova imagem punitiva surge, a saber, a da força (944), como instrumento de tortura. A partir de então, direciona sua fala para o temor dos golpes que, conforme antecipa, há de receber de sua mulher (950; 955-956). Pairam como temas centrais a esta passagem a oposição entre um *flagitium* (937) inicial (desonra) e uma posterior (955-956) *salus* (salvação) que, por ser improvável, muda o curso de sua primeira decisão, expressa no verso 949, de *redire domum* (ir para casa) para, como um perverso escravo (pois que também ele, como vimos, fez-se escravo — do amor), *fugire* (pôr-se em fuga). Em seguida (957-958), desponta um índice fundamental à preparação da platéia para o pedido de desculpas futuro: a primeira manifestação do reconhecimento do erro, qual seja, a consciência do merecimento de sua punição (“*tamen / etsi malum merui*” [muito embora eu tenha merecido este mal]).

O intento da fuga é, no entanto, numa cena de grande impacto visual, logo interceptado por *Chalinus*, de um lado, e pela esposa, em companhia da vizinha e da escrava, de outro (969-973), de modo que *Lysidamus* não tenha por onde se ver livre da punição que lhe prepararam:

MY. quid agis, disarmite ? CL. mi uir, unde hoc ornatu aduenis ?
quid fecisti scipione[m] aut quod habuisti palium ? 975
MY. in adulterio, dum moechissat Casinam, credo perdidit.
LY. occidi ! CH. etiamne imus cubitum ? Casina sum. LY. i in malam crucem
CH. non amas me ? CL. quin responde, tuo quid factum est pallio ?
LY. Bacchae hercle, uxor— CL. Bacchae ? LY. Bacchae hercle, uxor—MY.
[nugatur sciens, 980
nam ecastor nunc Bacchae nullae ludunt. LY. oblitus fui,
sed tamen Bacchae— CL. quid, Bacchae ? <LY.> sin id fieri non potest—
CL. times ecastor. LY. egone ? mentire hercle. CL. nam palles male.
n quid me ue us am me rogas ?
* * * * * male r * * * * * mihi
* * * * * gratulor. 985
* * * * * qu * * * * senex
ho * * * * * on * * * * u
* * * * * unc Casinust |—|
qui hic * * * * * lem furs ram . . . dis 989-990
(OL.) qui etiam me miserum famosum fecit flagitiis suis.
LY. non taces ? OL. non hercle uero taceo. nam tu maxumo
me opsecrauisti opere Casinam ut poscerem uxorem mihi
tui amoris caussa. LY. ego istuc feci ? OL. immo Hector Ilius — 994-995
LY. te quidem oppresset. feci ego istaec dicta quae uos dicitis ?
CL. rogitas etiam ? LY. si quidem hercle feci, feci nequiter.
CL. redi modo huc intro : monebo, si qui meministi minus.
LY. hercle, opinor, potius uobis credam quod uos dicitis.
sed, uxor, da uiro hanc ueniam <mi> ; Myrrhina, ora Cleostratam ; 1000
si umquam posthac aut amasso Casinam aut ocepso modo,
ne ut eam amasso, si ego umquam adeo posthac tale admisero,
nulla caussast quin pendentem me, uxor, uirgis uerberes.
MY. censeo ecastor ueniam hanc dandam, <Cleostrata>. CL. faciam ut iubes.
propter eam rem hanc tibi nunc ueniam minu' grauate prospero, 1005
hanc ex longa longiorem ne faciamus fabulam.
LY. non irata's ? CL. non sum irata. LY. tuan fide credo ? CL. meae.
LY. lepidiorem uxorem nemo quisquam quam ego habeo hanc habet.
CL. age tu, redde huic scipionem et pallium. CH. tene, si lubet.
mihi quidem edepol insignite factast magna iniuria : 1010
duobus nupsi, neuter fecit quod nouae nuptae solet.

MY. Que fazes aí, marido de duas mulheres?
CL. Marido querido, de onde vens com esse traje? Que fizeste com a tua bengala? E teu casaco, o tens?
MY. Deve tê-lo perdido no adultério, enquanto se deitava com *Casina*.
LY. Estou acabado!
CH. E então, vamos pra cama? Sou *Casina*.
LY. Vai pro inferno!
CH. Não me amas?
CL. Responde, então, que aconteceu com teu casaco?
LY. Bacantes, mulher, por Hércules —
CL. Bacantes?

LY. Sim, Bacantes, mulher, por Hércules —
 CL. Ele sabe que é mentira, por Cástor; na verdade, nem é época agora de jogos às Bacantes.
 LY. Ah, havia me esquecido, mas, de qualquer modo, as Bacantes —
 CL. Quê, Bacantes?
 LY. Se não pode ser assim...
 CL. Por Cástor, estás com medo?
 LY. Eu? Por Hércules, tu mentes.
 CL. Ih, como estás pálido!
 LY. [lacuna] me perguntas? [lacuna] mal [lacuna] para mim? [lacuna] regozijo-me [lacuna] velho [lacuna] é *Casina* [lacuna] ele que [lacuna].
 <OL.> Que ainda me tornou famoso com as suas infâmias.
 LY. Não calas a boca?
 OL. Não, por Hércules, não me calo. Na verdade, suplicaste-me ao máximo que eu tomasse *Casina* como esposa, por causa do teu amor.
 LY. Eu fiz isso?
 OL. Sim, Heitor de Tróia —
 LY. Que eu tivesse te estrangulado! Fiz estas coisas todas que estais dizendo?
 CL. Ainda perguntas?
 LY. Se, por Hércules, fiz isso mesmo, agi mal.
 CL. Volta só aqui pra dentro! Hei de lembrar-te, se te lembras de menos.
 LY. Por Hércules, baseado no que dizeis, é melhor, na minha opinião, que eu creia em vós. Mas me perdoa, minha mulher; Myrrhina, pede à *Cleostrata*; se depois disso eu tiver amado *Casina*, ou mesmo se de algum modo eu tiver disposto a fazer isso (não que eu tenha feito), se depois disso eu vier a recebê-la desse jeito, não há razão para que tu não me açoites, pendurado, de vara, mulher.
 MY. Por Cástor, julgo que deves perdoá-lo, *Cleostrata*.
 CL. Farei como mandas. Faço-te feliz [, *Lysidamus*.] perdoando-te com menos dificuldade pela seguinte razão: para que não façamos esta peça ainda mais longa do que ela já está.
 LY. Não estás irritada?
 CL. Não.
 LY. Posso acreditar na tua palavra?
 CL. Pode.
 LY. Ninguém além de mim tem uma mulher mais agradável do que eu!
 CL. Vai, pega de volta tua bengala e teu casaco.
 CH. Toma aqui, se os queres. Quanto a mim mesmo, por Pólux, grande injúria me foi feita: me casei com dois maridos, e nenhum dos dois fez o que é de costume na noite de núpcias!
 [974-1011]

O vocativo escolhido por *Myrrhina*, *dismarite* (bígamo [974]), lança o tom repressor da conversa, e já aponta para a vergonhosa tentativa do adultério com *Casina*, explicitada pouco mais adiante no v. 976. *Cleostrata*, por outro lado, direciona o olhar da platéia para seu figurino: não bastasse sua roupa denunciar contra ele visualmente (*hoc ornatu* [loc. cit]), faltam-lhe o *pallium* e a bengala (975), enquanto *Chalinus* mantém-se irônico, fingindo-se *Casina*, e clamando por ele. De fato, também em outro nível, *Lysidamus* se encontra desprovido pois, além dos acessórios de que já não dispõe, não vislumbra ninguém a quem possa se voltar e pedir apoio — mesmo *Olympio* já não suporta suas mentiras. Embora desacreditado por todos, continua com seus irreais, por isso cômicos, argumentos, referindo-

se, pela terceira vez, às Bacantes (979, 981), como a causa de seu estado. O simples tom inquisidor de *Cleostrata* (981), que repete “*quid, Bacchae?*” (quê, Bacantes?), convence-o a mudar de estratégia, “*sin id fieri non potest*” (se não pode ser assim [loc. cit.]). O temor que o aflige, percebido pela *uxor*, leva o escravo a atacá-lo publicamente (992-993), chamando-o Heitor de Tróia, em referência ao temor demonstrado por Heitor que, fugindo, procrastinou, até quando pôde, seu destino de travar combate contra Aquiles⁶¹. Se, antes, da fuga passara à mentira, agora, dissimulado, finge ignorar os atos que cometeu (994-996). Diante do olhar e das palavras recriminatórias de todos, *Lysidamus* vê-se obrigado a reconhecer que agiu mal (*feci nequiter* [997]) e a desculpar-se, em juras de que não repetirá tais atos vergonhosos (999-1003). Certamente não devemos atribuir a estas palavras do *senex* reconhecimento de um processo de evolução de personagem: redime-se do erro, por não lhe restar outra opção e para que a peça não se prolongue ainda mais, conforme a própria *uxor* menciona (1006). Resta-nos apontar, sobre esta cena, a observação de Moore (op. cit., p. 254) de que o paralelismo estabelecido pelo acompanhamento musical da primeira entrada das mulheres, quando, no início da peça, *Cleostrata* se lamentava sobre a situação desonrosa em que seu marido a colocava, e pela entrada final das mulheres, também acompanhada por música, reforça, nesta peça, além da distinta caracterização da *uxor* como personagem que toma parte da trama em prol de seu filho, a punição e a humilhação que *Lysidamus* sofre.

O sentimento final de correção social, além de uma expectativa da comédia em geral⁶², é condizente com o conservadorismo em relação aos costumes extravagantes e socialmente indesejáveis que se faz presente especialmente à época de *Casina*. Nesse sentido, é válida a observação de Segal (op. cit., p. 93) de que “o amor e o *bene esse* [bem-estar] são os temas essenciais da comédia plautina”, em que prevalece a defesa dos bons costumes.

Comparando *Casina* e *Miles Gloriosus*, percebemos como, em *Miles*, o vocabulário militar freqüentemente ecoava o sentimento vitorioso da segunda guerra púnica, em que o *senex* desdenhava da instituição da família, exaltava sua liberdade face à escravidão que uma esposa com dote lhe traria e seu individualismo, gozando da aprovação da sociedade, enquanto, em *Casina*, há certa omissão sobre a guerra, desgastada que dela está; o foco de seu olhar se volta, portanto, para o seio da família. “Morrer pela pátria, para Plauto e, sem dúvida,

⁶¹ Heitor convenceu-se a enfrentar Aquiles somente após a deusa Atenéia, disfarçada de Deífobo, havê-lo enganado, dizendo que o ajudaria no combate. O episódio em que lutam e em que Aquiles, tomado pela *hybris*, arrasta seu corpo pelos portões de Tróia é narrado no canto XXII da *Ilíada*.

⁶² “O riso é essa correção. O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, op. cit., p. 65).

para uma parte de sua platéia, não é particularmente doce e glorioso. [...] Precedendo os poetas do final do século da República, Plauto vê no amor e na amizade, não na glória e na riqueza, a verdadeira fonte de felicidade do homem” (CAGNIART [op. cit., p. 779]). Os valores familiares, sempre presentes em maior ou menor grau em qualquer uma das peças do *corpus* plautino, estão, em *Casina*, no primeiro plano: assistimos, assim, à apresentação de uma personagem cujo comportamento vergonhoso ameaçava o bem-estar da família, à desaprovação social deste comportamento, e à sua posterior aniquilação, pela punição da personagem ridicularizada, como um exemplo a ser seguido pelos espectadores.

5. CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho, propusemo-nos a analisar os pontos de contato e divergência no tratamento cômico das representações literárias dos *senes Periplectomenus (Miles Gloriosus)* e *Lysidamus (Casina)*, tendo em mente o contexto histórico diferenciado a que cada uma das peças se refere, a saber, ao fim da segunda guerra púnica e à transição entre a segunda e terceira guerras macedônicas, respectivamente.

Com esse objetivo em mente, preocupamo-nos em descrever, primeiramente, de que modo e quais níveis da sociedade romana mostraram-se mais atingidos pelas mudanças trazidas, em função das guerras externas, pelo contato com culturas estrangeiras. Verificamos, então, duas atitudes bem marcadas na composição das peças plautinas: uma condizente com o sentimento libertário e individualista, personificada na figura de Cipião, outra conservadora, resultado do cansaço das guerras, personificada na figura de Catão. Em seguida, buscamos o entendimento sobre a significação social que o *senex* desfrutava naquela sociedade, cotejando-a a todo tempo com nossa análise da representação literária do *senex*.

Tão logo fizemos a incursão pelo estudo da personagem *senex* propriamente dita, observamos o conceito de personagem-tipo e a utilização teatral deste conceito em Plauto, e demonstramos que a versatilidade de papéis que o *senex* representa em Plauto possibilita a criação de tipos singularizáveis do *senex* que poderia nos auxiliar durante a análise dos *senes*. Propusemos, então, os *senes delusus, arbiter e liberalis*, e mantivemos os já existentes *senes paterfamilias, amicus e amator*.

Conduzimos, posteriormente, o estudo da personagem de *Periplectomenus* e *Lysidamus*, ressaltando como ambos distinguem-se, dentre os *senes*, por apresentarem a maior parte de suas falas na modalidade recitativa e cantada, diferentemente do que ocorre com a personagem *senex* em geral. Destacamos como ambos se posicionam à margem da sociedade, *Periplectomenus* por sua opção de manter-se *caelebs* (solteiro), numa sociedade que preza o lugar religioso e cívico da família, *Lysidamus* por perseguir seu amor por *Casina*, já na velhice, i.e., fora da época em que a sociedade permite as atribulações de uma paixão. Diferem bastante, no entanto, no tratamento cômico recebido: se o discurso de *Periplectomenus* contra o casamento possibilita uma identificação tal com a platéia, que a faz rir com ele dos próprios costumes que a sociedade perpetua na figura da *uxor dotata*, *Lysidamus* é retratado como personagem ridícula, sendo recriminado, humilhado e penalizado por todos, por seu comportamento devasso. Quanto à evolução da personagem ao longo da peça, consideramos ambos estáticos, na medida em que *Periplectomenus* expõe e defende seu

comportamento liberal, sem se convencer das idéias expressas pelo jovem *Pleusicles* em favor da manutenção da família a partir do casamento; *Lysidamus*, do mesmo modo, não experiencia qualquer mudança psicológica: desculpa-se e faz promessas à esposa por não dispor de outra opção. Sobre a descrição física da personagem, *Periplectomenus* e os que o cercam utilizam-na como índice da sabedoria que o faz conduzir sua vida de modo alegre, jovial e desprovida de amarras sociais, em contraste com *Lysidamus*, a quem a referência aos cabelos brancos pelas personagens serve para lembrá-lo e reprimi-lo por seu comportamento inapropriado à idade que tem, sendo utilizada, portanto, como índice de repressão.

Concentrando-nos no caráter liberal de *Periplectomenus* e na aprovação de seu comportamento pela sociedade (aprovação possível somente pelo fato de o lugar de sua fala ser o lugar cômico, denunciador por excelência dos costumes), face à desaprovação geral do comportamento de *Lysidamus* e a punição por ele sofrida, podemos dizer que, de fato, as categorias *senex liberalis* e *amator* dialogam nos aspectos supracitados, afastando-se em seguida, em direções opostas, conforme regia, em cada caso, o tom ora individualista, ora conservador próprio de cada época em que se representou cada peça, o que nos levou ao entendimento de sua caracterização como vias transversas.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALFÖLDY, Géza. **A história social de Roma**; tradução de Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editorial Presença. 1989.

BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Paris: Éditions du Seuil. 1964.

_____. **Fragmentos de um discurso amoroso**; tradução de Hortênsia dos Santos. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1981.

BEARE, W. [1950] **The Roman stage**: a short history of Latin drama in the time of the Republic. London: Methuen & Co. Ltd. 1968.

BERGSON, Henri. **O riso**: ensaio sobre a significação da comicidade; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes. 2001.

BIEBER, Margarete. **The history of the Greek and Roman theater**. New York: Textbook Publishers. 1939.

BOLDRINI, Sandro. **Fondamenti di prosodia e metrica latina**. 1.ed. Roma: Carocci editore. 2004.

CHEVALIER, Jacques. **Histoire de la pensée**: la pensée antique. Paris: Éditeur Flammarion. 1955.

CICERO. [1923] **De senectute, de amicitia, de divinatione**; introdução, tradução e notas de William Armistead Falconer. 13. ed. Cambridge: Harvard University Press. 2001.

_____. [1958] **Pro Caelio, de provinciis consularibus, pro Balbo**; introdução, tradução e notas de R. Gardner. 5.ed. Cambridge: Harvard University Press. 1999.

CLARIDGE, Amanda. **Rome**. Oxford archaeological guides series. New York: Oxford University Press. 1998.

COULANGES, Fustel de. **A cidade antiga**: estudo sobre o culto, o direito, as instituições da Grécia e de Roma; tradução de Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca. Curitiba: Hemus. 2002.

DELAPORTE, Louis *et al.* **Atlas historique**: l'antiquité. Paris: Presses Universitaires de France. 1937.

DELLA CORTE, Francesco. **Da Sarsina a Roma**: ricerche plautine. Pubblicazioni dell'Istituto Universitario di Magistero. Genova: S.A.G.A. 1952.

DICKEY, Eleanor. **Latin forms of address from Plautus to Apuleius**. 1.ed. Oxford: Oxford University Press. 2002.

DUCKWORTH, G. E. **Complete Roman drama**. 1.ed. New York: Random House. 1942. 2v.

_____. **The nature of Roman comedy: a study in popular entertainment**. New Jersey: Princeton University Press. 1952.

DUMÉZIL, Georges [1966]. **Archaic Roman Religion**: with an appendix on the religion of the Etruscans; tradução de Philip Krapp. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 1996. 2v.

DUPONT, Florence. **La vita quotidiana nella Roma reppublicana**; tradução de Roberto Cincotta. Editori Laterza. 1990.

EASTERLING, P. E.; KNOX, B. M. W. (orgs.) [1985] **The Cambridge history of Classical Literature**: Greek drama. Great Britain: Cambridge University Press. 1993. 2v.

ELDER, Olson. **The theory of comedy**. Indiana: Indiana University Press. 1968.

FEENEY, Denis. **Literature and religion at Rome: cultures, contexts, and beliefs**. 1.ed. Cambridge: Cambridge University Press. 1998.

FENTON, Daniel H. **Repetition of thought in Plautus**: a dissertation presented to the graduate school of Yale University in candidacy for the degree of Doctor in Philosophy. New Haven: Yale University Press. 1920.

FLOWER, Harriet I (org.). **The Cambridge companion to the Roman republic**. UK: Cambridge University Press. 2004.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. New York: Harvest books. 1954.

FRAENKEL, Eduard. **Elementi plautini in Plauto**; tradução de Franco Munari. 1.ed. Firenze: La Nuova Italia. 1960.

FRETÉ, Andrée. **Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute**. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres". 1930.

GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire Latin-Français**. ed. rev. e ampl. Paris: Hachette. 2000.

GRANT, Michael. [1978] **History of Rome**. New York: History Book Club. 1997.

_____. **Greeks and Romans: a social history.** 1.ed. London: Weidenfeld and Nicolson. 1992.

GRENIER, Albert. **Le génie romain dans la religion, la pensée et l'art.** Paris: Éditions Albin Michel. 1938.

GRIMAL, Pierre. [1975]. **Le siècle des Scipions: Rome et l'hellénisme au temps des guerres puniques.** 2. ed. rev. e ampl. Mayenne: Floch. 1999.

_____. [1988] **L'amour à Rome.** Société d'édition Les Belles Lettres. Paris: Éditions Payot & Rivages. 1995.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena.** São Paulo: Perspectiva. 2001.

HENRIQUES, F. **Prostitution and society.** U.S.: Zebra edition. 1966.

HORACE. [1914] **Odes and epodes;** introdução e notas de C. E. Bennett. 20.ed. Cambridge: Harvard University Press. 1999.

HUNTER, Richard Lawrence. **The new comedy of Greece and Rome.** Cambridge: Cambridge University Press. 1.ed. 1985.

KIEFER, Otto. **Sexual life in ancient Rome;** tradução de Gilbert e Helen Highet. London: George Allen & Unwin Ltd. 1963.

LEIGH, Matthew. **Comedy and the rise of Rome.** 1.ed. Oxford: Oxford University Press. 2004.

LINDSAY, W. M. (org.) **T. Macci Plauti. Comoediae.** Oxonii: E Typographeo Clarendoniano. 1936.

_____. **Early Latin verse.** Oxford: Clarendon Press. 1968.

LUCRÈCE. **De la nature;** estabelecimento do texto e tradução de Alfred Ernout. 11.ed. rev. e ampl. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres. 1962. 2v.

MARCHESE, A; FORRADELLAS, J. **Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria.** Barcelona: Editorial Ariel. 1986.

MCCARTHY, Kathleen. [2000] **Slaves, masters and the art of authority in Plautine comedy.** New Jersey: Princeton University Press. 2004.

MENANDRO. **Comedias**; introdução, tradução e notas de Pedro Bádenas de la Peña. Madrid: Gredos. 1986.

MICHAUT, G. **Histoire de la comédie romaine**: Plaute. Paris: E. de Boccard. 1920. 2v.

MOMMSEN, Theodor. [1862]. **The history of Rome**; tradução de William Purdie Dickson. New York: The McMillan Company. 1901. 5v.

MORNER, K.; RAUSCH, R. **NTC's Dictionary of literary terms**. Illinois: National Textbook Company. 1994.

MUNRO, Jonh (org.). **The London Shakespeare**: a new annotated and critical edition of the complete works in six volumes. New York: Simon and Schuster. 1957.

NOUGARET, Louis. **Traité de métrique latine classique**. 4.ed. rev. Paris: Klincksieck. 1986.

ORTEGA Y GASSET, José. **A idéia do teatro**; tradução de J. Guinsburg. Coleção Elos. São Paulo: Perspectiva. 1991.

PARKIN, Tim G. **Old age in the Roman world**: a cultural and social history. 1.ed. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press. 2003.

PEREIRA, M. H. da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**. 2.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1989. 2v.

PETRONE, Gianna. **Teatro antico e inganno**: finzioni plautine. Palermo: Palumbo. 1983.

PIGANIOL, André. [1939] **Histoire de Rome**. 3.ed. Paris: Presses Universitaires de France. 1949.

PROPERTIUS. [1990] **Elegies**; introdução e notas de G. P. Goold. 2.ed. rev. Cambridge: Harvard University Press. 1999.

ROBERT, Jean-Nöel. **Os prazeres em Roma**; tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes. 1995.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Dicionário Latino-Português**. 10ed. Rio de Janeiro: Garnier. 1993.

SAUNDERS, Catharine. [1909] **Costume in Roman comedy**. New York: AMS Press. Inc.1966.

SEGAL, Erich. **Roman laughter**. Oxford: Oxford University Press. 1987.

_____. (org.). **Oxford readings in Menander, Plautus, and Terence**. New York: Oxford University Press. 2001.

SELLAR, W. Y. |1881| **The Roman poets of the Republic**. 3. ed. Oxford: Clarendon Press. 1889.

SOLOVINE, Maurice (trad.). **Épicure: doctrines et maximes**. Paris: Hermann. 1965.

SOUBIRAN, Jean. **Prosodie et métrique du *Miles gloriosus* de Plaute**: introduction et commentaire. Louvain: Éditions Peeters. 1995.

SOUTHERN, Richard. **The open stage**. 1.ed. London: Faber and Faber limited. 1953.

TARN, W. W. **La civilisation hellénistique**; tradução de E. J. Lévy. Paris: Payot. 1936.

TEOFRASTO. **I caratteri**; introdução, tradução e notas de Giorgio Pasquali. 3. ed. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli. 1988.

THOMPSON, Edward Arthur. Roman history. In: **Encyclopædia Britannica**, v.19, p.505-544. Chicago. 1970.

TRAILL, A. A haruspicy joke in Plautus, **The Classical Quarterly**, Great Britain, 54, 1. 2004. p.117-127.

VON HAGEN, Victor W. **The roads that led to Rome**. London: Weidenfeld et Nicolson. 1967.

WARRY, John. **Warfare in the classical world**. 1.ed. New York: Barnes & Noble books. 1993.

WILES, David. |1991| **The masks of Menander**: sign and meaning in Greek and Roman performance. 3a.ed. Cambridge: Cambridge University Press. 1994.

WIMSATT, William K. Jr.; BROOKS, Cleanth. **Crítica literária**: breve história; tradução de Ivette Centeno e Armando de Moraes. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 1970.

ZAGAGI, Netta. **The comedy of Menander**: convention, variation and originality. 1.ed. London: Gerald Duckworth & Co. 1994.