

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *EPIDICUS*, DE PLAUTO**

Vanessa de Souza Peres

2014



**UFRJ**

## **A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *EPIDICUS*, DE PLAUTO**

Vanessa de Souza Peres

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em letras Clássicas.

Rio de Janeiro  
Novembro de 2014

# A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *EPIDICUS*, DE PLAUTO

Vanessa de Souza Peres

Orientadora: Professora Doutora Alice da Silva Cunha

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Aprovada por:

---

Presidente, Professora Doutora Alice da Silva Cunha – UFRJ

---

Professora Doutora Márcia Regina de Faria da Silva – UERJ

---

Professor Doutor Carlos Eduardo Costa Scherer – UFRJ

---

Professor Doutor Amós Coêlho da Silva – UERJ, Suplente

---

Professora Doutora Vanda Santos Falseth – UFRJ, Suplente

Rio de Janeiro

Novembro de 2014

Peres, Vanessa de Souza.

A representação do feminino em *Epidicus*, de Plauto/ Vanessa de Souza Peres. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2014.

IX,83 f., 31 cm

Orientadora: Alice da Silva Cunha

Dissertação (Mestrado) – UFRJ/FL/Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2014.

Referências Bibliográficas: f. 81-83.

1. Teatro. 2. Plauto. 3. *Epidicus*. 4. Personagem feminino. I. Cunha, Alice da Silva. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. III. A representação do feminino em *Epidicus*, de Plauto.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão da bolsa durante o período de realização deste mestrado.

À Professora Doutora Alice da Silva Cunha, pelos conhecimentos, confiança e infinita paciência.

À minha mãe, pelo apoio e compreensão.

Aos amigos, pela ajuda nos momentos mais difíceis.

Ao corpo docente da UFRJ.

*All the world's a stage,  
And all the men and women merely players;  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts...  
(Shakespeare,W. As you like it, II,7)*

O mundo inteiro é um palco,  
E todos os homens e as mulheres, simples  
atores;  
eles fazem suas entradas e suas saídas;  
e cada um, em sua vida, desempenha  
muitos papéis...

## RESUMO

### A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO EM *EPIDICUS*, DE PLAUTO

Vanessa de Souza Peres

Orientador: Professora Doutora Alice da Silva Cunha

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Este trabalho apresenta uma análise da representação do feminino contida na peça *Epidicus*, de Plauto. Essa abordagem foi dividida em grupos de acordo com a classificação das personagens-tipo encontradas na obra. A análise do texto se apoiou em conceitos do cômico, no papel das mulheres na vida real e na peça e no uso da linguagem. Não deixando de considerar a obra de acordo com as especificidades do gênero cômico em Roma e de suas relações com a Nea.

Palavras-chave: Teatro - comédia - Plauto - personagem-tipo

Rio de Janeiro  
Novembro de 2014

## ABSTRACT

### FEMININE PERFORMANCE IN PLAUTUS'S *EPIDICUS*

Vanessa de Souza Peres

Orientadora: Alice da Silva Cunha

*Abstract* da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 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 paper analyses the feminine performance in play *Epidicus* of Plautus. This approach was divided into groups according to “character-types classification” found in the work. The analysis of the text is based upon conceptions of comic, on the role of women in real life and in the play and on the use of language. To achieve our goals, we discussed the work according to the specifics of the comedy genre in Rome and its relationship to the Nea.

Keywords: Theater – comedy – Plautus - character-type

Rio de Janeiro  
Novembro de 2014



## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. PLAUTO: SUA OBRA E SEU TEMPO.....	12
2.1 Contexto Histórico.....	13
2.2 A Comédia Plautina.....	20
2.3 <i>Epidicus</i> .....	25
3. AS PERSONAGENS FEMININAS EM EPÍDICO.....	30
3.1 <i>Virgo</i> .....	31
3.2 <i>Fidicina</i> .....	44
3.3 <i>Matrona</i> .....	59
4. CONCLUSÃO.....	78
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	81

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por objetivo o estudo das personagens femininas na comédia *Epidicus*, de Plauto, procurando não apenas compreender a sua atuação na representação das mesmas, mas também ressaltar as características das respectivas personagens.

Escolheu-se *Epidicus* como *corpus* do trabalho por apresentar uma quantidade razoável de personagens femininas, cuja participação é bastante significativa para o desenrolar de uma intriga muito complexa em que se encontram envolvidas. Há quatro mulheres: *Telestis*, *Acropolistis*, *Philippa* e uma *fidicina* inominada. No que concerne à sua caracterização, torna-se importante depreender que ideias de feminino estas personagens apresentam na obra.

Conforme é apontado por Zélia Cardoso<sup>1</sup>, observa-se a presença constante de figuras femininas na literatura latina especialmente nos gêneros considerados menores: a comédia, a sátira e a poesia lírica, ainda que descritas por autores masculinos. Nesses exemplares de literatura, as personagens se aproximariam mais da realidade, favorecendo, de um certo modo, uma pesquisa histórica, sem, contudo, deixar de ter em mente que se trata de uma criação literária. Desse modo, sempre que possível, dirige-se um olhar também sobre as figuras femininas na sociedade, levando em consideração o alcance dessas personagens na obra.

Tendo em vista que o humor fornece pistas sobre temas que são relevantes na cultura de uma determinada sociedade, em um determinado período, procurou-se um aprofundamento nos conhecimentos a cerca do cômico. Para tal trabalho, utilizaram-se as obras *O Riso e Comicidade*, de Propp e *O Riso*, de Bergson, quando a comicidade foi pertinente à análise dessas personagens.

Com vista à análise das personagens femininas em *Epidicus*, convém ressaltar a importância das obras *A Personagem de Ficção*, de Antônio Candido e *A Personagem*, de Beth Brait.

---

<sup>1</sup> CARDOSO, Zélia. *A representação da mulher na poesia latina*. In Funari, P; Feitosa, L; Silva, Glaydson (org). *Amor, desejo e poder na Antiguidade*. ED. Unicamp, 2003. P.261

Buscou-se ainda um apoio em estudos específicos do gênero vinculados à literatura latina nas obras *O Teatro Antigo*, de Pierre Grimal e *The Nature of Roman Comedy*, de George Duckworth.

Além disso, quando se busca uma melhor compreensão dos aspectos sociais, utiliza-se, principalmente, na busca da figura feminina na sociedade romana, a obra *Woman in Roman Law and Society*, de Jane Gardner.

Deve-se mencionar ainda que este trabalho tomou, como base, o texto latino estabelecido por Ernout, editado por *Les Belles Lettres*.

Ademais, considerou-se importante iniciar este trabalho com um capítulo em que se aborda aspectos não só da biografia do autor e sua obra, mas também do contexto histórico-cultural que envolve a produção de sua obra.

Por fim, apresenta-se o estudo das personagens femininas, cuja abordagem segue a ordem em que aparecem em cena, na comédia, procurando-se ressaltar, na análise, a construção das personagens-tipo: *uirgo*, *fidicina* e matrona.

## 2. PLAUTO: SUA OBRA E SEU TEMPO

Tito Mácio Plauto foi um comediógrafo que desempenhou simultaneamente todas as funções relacionadas ao teatro <sup>2</sup>, e viveu durante o período republicano de Roma. Sua obra está entre as mais antigas preservadas em latim, obteve grande fama e influenciou escritores como Shakespeare e Molière.

Segundo a tradição, o local de seu nascimento é a Sársina, na Úmbria; seu nascimento ocorreu por volta de 254 a.C. e sua morte por volta de 184 a.C.

Por sua escrita apresentar o modelo de língua latina da época, os estudiosos, de um modo geral, costumam considerar que o comediógrafo deve ter chegado a Roma muito jovem. No entanto, não há fontes que comprovem em que lugar ele poderia ter aprendido grego e tido contato com o teatro helenístico ou quando e por que foi para Roma. Diz-se que Plauto teve como meio de vida um emprego no teatro, além de haver referências à perda de suas economias em um empreendimento comercial, tendo de recorrer ao trabalho em um moinho, período em que teria escrito suas três primeiras comédias<sup>3</sup>, das quais *Saturio* (o comilão) e *Addictus* (o escravo por dívidas), alcançaram êxito imediato lhe abrindo as portas da fama<sup>4</sup>. Tão imensa foi sua popularidade que, mesmo após sua morte, várias comédias lhe foram atribuídas, empenhando-se o gramático M. Terêncio Varrão em distinguir as autênticas, reunindo-as em um *corpus* de 21 comédias, mantido até os dias atuais: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captiui*, *Curculio*, *Casina*, *Cistellaria*, *Epidicus*, *Bacchides*, *Menaechmi*, *Miles Gloriosus*, *Mercator*, *Pseudolus*, *Poenulus*, *Persa*, *Rudens*, *Stichus*, *Truculentus*, *Trinummus*, *Mostellaria* e *Vidularia*, datadas entre os anos 205 e 184 a.C. Com exceção desta última (da qual nos restaram apenas fragmentos), as comédias plautinas preservaram-se. O *Amphitruo* apresenta uma grande lacuna de cerca de 300 versos nos terceiro e quarto atos; a *Aulularia* não possui o final; a peça *Bacchides* não tem o

---

<sup>2</sup> CARDOSO, 2003, p.28.

<sup>3</sup> GÉLIO, *Noites Áticas* 3.3.14

<sup>4</sup> PARATORE, E, 1987, p.40.

começo, e a *Cistellaria*, depois da *Vidularia*, apresenta o maior número de lacunas<sup>5</sup>.

Quanto à datação das peças, somente *Stichus* e *Pseudolus* podem ser datadas com alguma segurança, por conta das informações contidas em suas didascálias. *Stichus* foi representada pela primeira vez nos jogos Plebeus de 200 a.C., e *Pseudolus* nos jogos Megalenses de 191 a.C. Quanto às outras peças, pode-se agrupá-las em três grupos: As comédias da fase inicial (até 200 a.C.) *Mercator*, *Asinaria*, *Miles Gloriosus*, *Vidularia* e *Stichus*; as comédias da fase da maturidade (primeira década do século II a.C.) *Amphitruo*, *Menaechmi*, *Curculio*, *Rudens*, *Aulularia*, *Persa*, *Poenulus*, *Mostellaria* e *Epidicus*; as comédias dos últimos anos de vida do comediógrafo (191-184 a.C.) *Pseudolus*, *Bacchides*, *Trinummus*, *Captiui*, *Truculentus* e *Casina*<sup>6</sup>.

Della Corte propõe outra divisão, baseando-se nas características dominantes do seu enredo: as comédias de engano (*Asinaria*, *Persa*, *Casina*); as de romanesco (*Mercator*, *Stichus*, *Mostellaria*, *Trinummus*); as comédias de reconhecimento (*Cistellaria*, *Poenulus*, *Curculio*, *Epidicus*); as comédias de *simillimi* ou gêmeos (*Menaechmi*, *Bacchides*, *Amphitruo*); as comédias de caricatura (*Pseudolus*, *Truculentus*, *Miles Gloriosus*); e as comédias compósitas (*Aulularia*, *Captiui*, *Rudens*)<sup>7</sup>.

Posto que também se faz necessário, para melhor compreender a obra plautina, tecem-se, a seguir, comentários a respeito do tempo em que Plauto escreveu, explicitando - se o contexto da República romana.

## 2.1 Contexto histórico

O período histórico vivenciado por Plauto é marcado por guerras que causaram grandes mudanças na sociedade romana.

Segundo Rostovtzeff, a República romana foi marcada por grandes expansões territoriais e esse crescimento de Roma impressionou como fato histórico os pensadores e historiadores da Antiguidade, fossem eles naturais

---

<sup>5</sup> COUTO, A. In *Comédias I*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006, p.10

<sup>6</sup> Idem, p.11.

<sup>7</sup> Ibidem, p.12.

da Itália ou da Grécia. Notáveis escritores, como Políbio, por exemplo, historiador grego que descreveu os dias de êxito de Roma e suas vitórias no Oriente e Ocidente, no século II a.C., e uma sucessão de eminentes estadistas romanos, homens de cultura dedicaram suas reflexões a esse problema, procurando entender como Roma conseguiu este feito. Propagou-se a ideia de que essa conquista romana estaria baseada nas ideias políticas e filosóficas, correntes nesta época. Partindo-se da suposição de que a prosperidade de um Estado depende, em parte, das qualidades morais dos homens e, em parte, da excelência de sua Constituição, os filósofos-historiadores gregos atribuíram o êxito de Roma a essas duas causas: as virtudes dos cidadãos e a boa estruturação da constituição romana. Entretanto, o autor afirma também que essa justificativa baseada na própria constituição e nos valores romanos era exagerada, já que o historiador Políbio demonstrou que esse pensamento não corresponderia exatamente aos fatos. Assim, segundo Rostovtzeff, “as causas do êxito de Roma são mais complexas e profundas: só podem ser descobertas pelo estudo cuidadoso do meio histórico que modelou o curso da vida na Itália, a partir da antiguidade remota”<sup>8</sup>.

Neste contexto da expansão romana, um contato mais direto e significativo entre a cultura grega e o mundo romano aconteceu a partir, mais ou menos, do início do séc. III a.C., no momento em que Roma investiu contra o sul da Itália e a Sicília, especialmente contra a última, com o objetivo de torná-la uma fonte de abastecimento de cereais para os romanos. Costuma-se dizer que, durante os séculos III e II a.C., o processo de helenização da cultura romana intensificou-se na medida em que foram conquistadas a Magna Grécia, a Sicília, a própria Hélade e a Ásia helenizada.

Segundo Carratore (1976), com a tomada de Tarento em 272 a.C., entra em Roma um grande número de soldados prisioneiros de diversas regiões, dentre os quais se destacam os molossos, os macedônios, os tessálios e os italianos do sul, sendo levadas também obras de arte gregas para Roma. Este fato enriqueceu Roma culturalmente, visto que não só a arte grega é levada para Roma, mas também artistas gregos passaram a ensinar suas técnicas; escravos gregos helenizados, provenientes das terras conquistadas, eram

---

<sup>8</sup> Rostovtzeff, 1983. p.12

encarregados da educação dos filhos das famílias ricas de Roma. A primeira escola pública, em Roma, foi inaugurada por Espúrio Carvílio na metade do séc. III a.C., na qual jovens romanos estudavam as obras de autores gregos familiarizando-se com a cultura helenística. No âmbito do teatro, em 240 a.C., por ocasião da visita do rei hieron, de Siracusa, o grego Lívio Andronico apresenta uma peça teatral, traduzida de um original grego, introduzindo assim a comédia literária em Roma.

A necessidade de resolver os problemas sociais internos de Roma, através da expansão, é um dos motivos apontados pelos estudiosos para justificar o empenho dos romanos em conquistar novos territórios. Durante esse processo da expansão romana, por exemplo, aconteceram muitas reformas que possibilitaram encurtar a distância entre o patriciado e os plebeus. Segundo a tradição, estas reformas se efetivaram com o advento das chamadas *leges Liciniae Sextiae*. Essas leis não só contribuíram para melhorar a situação econômica dos plebeus pobres, mas também possibilitaram a conquista dos cargos mais altos pelos líderes do povo, um dos cônsules deveria ser plebeu. Segundo Alföldy (1975), a estrutura social romana sofre mudanças.

Durante a censura de Ápio Cláudio Caeco, em 312 a.C. entraram muitos plebeus para o senado, entre os quais filhos de libertos, portanto homens que se dedicavam ao comércio e aos ofícios. O senado deixou de ser o reduto exclusivo de uma nobreza de sangue e fundiária privilegiada<sup>9</sup>.

No entanto, não se pode pensar que as reformas foram conquistadas somente através da reivindicação dos plebeus, ela se deu porque ambos os lados estavam interessados. Se, de um lado, tem-se a luta plebeia por mudanças sociais e a aliança entre os segmentos ricos e pobres do povo, do outro, havia, pelo menos, uma parte da nobreza disposta a fazer acordos visando à situação econômica externa de Roma e, além disso, ambos os lados seriam beneficiados através da resolução dos problemas sociais ocasionados pela expansão do território.

---

<sup>9</sup> ALFÖLDY, G. 1975. p.41.

Ainda segundo Alföldy, no decorrer das conquistas romanas, já em vésperas da primeira guerra púnica, havia, em Roma, muitos segmentos com diversos papéis e “status” de participação na esfera romana. A península dos Apeninos, sob a soberania romana, por exemplo, era povoada por uma série de comunidades dotadas de situações jurídicas diversas.

Além dos “aliados” com autonomia nominal (*socii*), havia “comunidades de semicidadãos” com cidadania romana, mas sem o direito de intervir na escolha dos funcionários romanos (*ciuitates sine suffragio*); colônias da liga latina chefiada por Roma (*coloniae latinae*); comunidades de populações locais com cidadania romana e uma administração comunal própria (*municipia*); e, finalmente, colônias romanas (*coloniae ciuium Romanorum*). A generosa concessão da cidadania romana sob diferentes formas não apenas era um estratagema diplomático, mas também garantia a base de multiplicação do poder romano e a unificação da península no quadro de um Estado<sup>10</sup>.

Assim, devido à expansão de Roma, o século III a.C. deparou-se com o aumento da população e a mistura de grupos heterogêneos, fato este que possibilitou a organização dos diferentes grupos sociais em uma hierarquia social aristocrática. Segundo Alföldy,

A vitória dos dirigentes plebeus não dera lugar a uma democratização do sistema social, antes conduzindo à formação de uma nova aristocracia cujo domínio foi firmemente estabelecido. Estavam criadas as condições para a formação, na Roma do século III a.C., de um sistema social aristocrático característico, cuja evolução foi acelerada pela vitória romana na primeira guerra púnica (264-241), mas só tomou uma nova direção em consequência das perturbações provocadas pela segunda guerra púnica (218-201)<sup>11</sup>.

Com a expansão e suas consequências, o século III a.C. presenciou o destaque dos ofícios, do comércio e da economia monetária que desempenharam papéis consideráveis nesse novo cenário, já que, depois da primeira guerra púnica, Roma se tornara uma potência marítima impulsionadora da expansão no Mediterrâneo ocidental, principalmente após a conquista da Sicília em 241. A.C.

---

<sup>10</sup> Idem, p.43.

<sup>11</sup> ALFÖLDY, G. 1997.p. 45.



A partir da importância da circulação de moedas, a inclusão dos cidadãos nas classes censitárias, estabelecidas na constituição serviana, passou a ser feita com base em uma classificação segundo os bens, a qual expressava o valor da riqueza mínima prescrita para cada classe em termos monetários.

É necessário explicitar que a vitória política da plebe foi apenas uma vitória dos grupos plebeus dominantes, que nunca tinham desejado o fim do domínio da aristocracia, pelo contrário, já desde o século V a.C., lutavam para também participar desse grupo dominante. A sociedade romana continuou a caracterizar-se, não só no século III a.C., mas também em toda a sua história posterior, por um sistema social fundamentalmente aristocrático. Apesar das mudanças na sociedade romana, com a expansão, as desigualdades aumentaram e, com isso, os conflitos sociais alargaram-se, já não eram apenas entre patrícios e plebeus, mas também entre grupos componentes da camada dominante e aqueles que dela não faziam parte; entre romanos e seus aliados e ainda entre senhores e escravos.

Nesse contexto, no qual a camada dominante ditava as regras, verifica-se também que na esfera concernente à religião há uma supremacia da aristocracia. Assim, era a tradição das famílias nobres que determinava o comportamento religioso que os membros da sociedade deviam assumir nas mais diversas situações. As regras de conduta que deviam orientar o pensamento e o comportamento tinham por base o *mos maiorum*, ou seja, a tradição dos costumes transmitidos pelos antepassados, estes ideais fazem parte da memória, estando, pois, na origem dos grandes feitos da história romana.

Durante o século III a.C., aumentou consideravelmente não só o número de comerciantes e artífices, como também o seu significado social, mantendo-se, contudo, do ponto de vista de prestígio social, muito atrás da aristocracia senatorial, à semelhança do que sempre aconteceu na sociedade romana. As guerras contra Cartago aceleraram a formação de uma camada mais vasta de comerciantes e artífices.

O número e a importância dos libertos tinham aumentado consideravelmente no campo, mas, sobretudo, em Roma e em outras cidades; esses libertos possuíam na sociedade romana, no tempo das guerras púnicas,

um estatuto legal inferior ao dos camponeses livres. As principais famílias de Roma, que desfrutavam da vantagem de estarem na assembleia do povo através dos grupos sociais que os representavam, mantinham os seus interesses políticos, e os libertos, que com a emancipação conquistavam os direitos de cidadão romano, apoiavam, na assembleia do povo, os interesses políticos dos seus *patroni*, ao mesmo tempo em que lhes ofereciam a prestação de serviços pessoais, e de caráter econômico.

Após Roma ter conseguido fama ao derrotar Pirro, a Macedônia começou a se preocupar com a ascensão desta potência. Segundo Martins,

O Egito foi o primeiro a estabelecer relações diplomáticas com Roma, em 273 a.C., e na Grécia a liga das comunidades livres passou a considerar a nova potência como possível aliado, tanto nas lutas internas como na guerra movida pelos gregos ocidentais contra a crescente insolência dos piratas ilírios. Mais do que qualquer um desses, porém, Cartago, com seus interesses comerciais e políticos no Mediterrâneo ocidental, foi afetada pela política externa de Roma.<sup>12</sup>

Roma não era um grande império marítimo nos séculos V e IV a.C. e em 279 a.C., durante a guerra com Pirro, Cartago renovou seu tratado com Roma a fim de combaterem um inimigo comum. No entanto, a situação cômoda de Cartago mudou, por exemplo, quando os interesses de Nápoles e Tarento, velhas rivais de Cartago, passaram a ser também os de Roma.

Ainda segundo Martins, Roma e Cartago equiparavam-se em forças, ambas possuíam não só aliados, mas também um exército de cidadãos numeroso e bem treinado, além de serem nações guerreiras e civilizadas.

A vitória de Roma, na primeira guerra púnica, nome usado pelos romanos, que chamavam os cartagineses de *Poeni*, ou fenícios, foi devida, em grande parte, a alguns erros cometidos pelo adversário, no início da luta. Apesar de sua superioridade no mar, não pôde ela impedir que os exércitos romanos atravessassem da Itália para a Sicília. Se, por um lado, não foi capaz de conservar o apoio de Hieron, por outro, deixou de enviar uma força suficiente para destruir os primeiros destacamentos romanos desembarcados na ilha. Os romanos, por sua vez, surpreenderam Cartago com sua atividade marítima. Auxiliados pelos sicilianos e pelos gregos italianos, construíram uma grande

---

<sup>12</sup> MARTINS, O. 1979, p.57.

frota, equiparam seus navios com um recurso desconhecido pelos cartagineses: pontes para abordar os navios inimigos, que permitiam à infantaria romana, pesadamente armada, lutar do mesmo modo que fazia em terra.

Dentre os cartagineses, a tarefa de criar uma província espanhola foi confiada a Amílcar Barca e transferida por ele a seu genro, Asdrúbal, e depois a seu filho Aníbal. Não há dúvida de que Amílcar e seus sucessores foram levados pela esperança de vingança, e, ao mesmo tempo, por razões econômicas. Pretendiam transformar a Espanha não só numa fonte de riqueza, mas também em uma arma de guerra. O povo era, há muito, famoso pelo espírito guerreiro, e o país, devido à riqueza mineral, perfeitamente adequado à criação de grandes arsenais, e poderia servir de excelente base numa campanha contra Roma.

Roma começou a preocupar-se com essa atividade, por isso era importante evitá-la ou impedi-la. Isso significava, no entanto, uma nova guerra contra Cartago, e em condições desfavoráveis. Essa campanha colocou Roma, pela primeira vez, em contato com as potências dominantes da Grécia. Roma fez aliança com comunidades gregas – Epidamno e Apolônia, os principais portos da costa ocidental da Grécia e, constantemente, vítimas dos piratas. Essas guerras mostraram claramente que a colisão entre Roma e a Macedônia era inevitável num futuro próximo, pois a anexação da Ilíria, tão próxima desta, e a interferência romana em assuntos gregos eram ofensivas aos macedônios.

As estratégias militares de Aníbal derrotaram, um após o outro, os grandes exércitos romanos. Com a vitória, ele se tornou senhor do sul da Itália, e podia comunicar-se livremente com Cartago e a Espanha, formando uma ligação direta com a Macedônia. Finalmente, em 212 a.C., quando as vitórias de Filipe, na Ilíria, e a conquista de um excelente porto em Lissos, juntamente com a tomada de Tarento por Aníbal, tornavam a invasão macedônica quase inevitável, Roma opôs a Filipe uma forte coalizão na Grécia, chefiada pelos etólios, prometendo-lhes dinheiro e apoio militar. Filipe foi impedido, realmente, pelos gregos, de tomar parte ativa na campanha de Aníbal contra os romanos, na Itália. Finalmente, Roma procurou enfraquecer a influência cartaginesa na

Sicília, onde Siracusa, com a morte de Híeron e as vitórias de Aníbal, renunciara à aliança com Roma, assumindo uma atitude hostil <sup>13</sup>.

A paz, concluída em 201 a.C., obrigava Cartago ao pagamento de alta soma em dinheiro, a destruir todos os seus navios de guerra e a aceitar a limitação de sua independência nas relações externas. O prestígio que, até então, desfrutara no Ocidente foi totalmente destruído. Sua supremacia comercial chegava ao fim, e ela se transformou apenas num dos estados que dependiam da agricultura para viver e de um limitado comércio exterior. Sua atividade política reduziu-se cada vez mais, até limitar-se ao atrito permanente com Masinissa, o rei Númida que desfrutava da proteção de Roma. Suas possessões, na Espanha, passaram inteiramente para as mãos dos romanos, e toda Sicília transformou-se noutra província de Roma. Estava, agora, cercada por todos os lados de possessões e de povos dependentes de Roma.

Em suma, a heroicidade dos soldados dominou esta era. A expulsão de Aníbal e a conquista de Cartago foi uma das principais vitórias de Roma, seguida da expansão para o norte, o oeste, e, mais especialmente, para o leste helenístico. Foi um tempo de grandes conquistas militares para Roma, através das quais disseminava o poder de Roma no exterior, atraindo quantidades enormes de riqueza e, ao mesmo tempo, torna possível o contato com povos e culturas diferentes, o que, de certo modo, vai influenciar, nos mais diversos níveis, a sociedade romana.

## 2.2 A Comédia Plautina

Costuma-se afirmar que o teatro literário se inicia em 240 a.C., quando os *edís*, responsáveis pelo espetáculo, encomendaram a Lívio Andronico, que já traduzira a *Odisseia*, a tradução de um texto dramático a ser representado durante os jogos para a comemoração à vitória dos romanos sobre os cartagineses<sup>14</sup>. No último trimestre do século III e início do II, novos festivais

---

<sup>13</sup> *idem* p.65.

<sup>14</sup> CARDOSO, 2003, p.25.

integraram representações teatrais tais como os *Ludi Plebeii*, os *Ludi Apollinares*, os *Ludi megalenses* e os *Ludi Cereales*<sup>15</sup>.

Assim, aparece a *fabula palliata*, tipo de comédia em que os personagens vestem o pálio, a veste típica grega. Possui uma grande influência da Comédia Nova Grega, fato este que se manifesta na intriga amorosa, nas personagens-tipo, elementos comuns à Nea, em que os autores latinos se inspiraram para compor as suas comédias, como, por exemplo, pode-se mencionar prólogos de Plauto e Terêncio que contêm indicações das peças gregas que lhes serviram como modelo.

Nesse processo de criação, deve-se ressaltar não apenas a *imitatio*, mas também a *aemulatio* no que diz respeito ao processo criativo do autor. Havendo também a *contaminatio*, mistura de duas ou mais peças para compor uma nova. Segundo Couto (2006), praticamente todas as peças plautinas são adaptações de obras da comédia nova, apenas *Amphitruo*, *Persa* e *Poenulus* seriam exceções.

Em suas obras sobre a comédia grega e romana, Hunter e Duckworth não só apresentam relações entre as duas, mas também a existência do uso dos traços composicionais da comédia nova realizada pelos romanos. Segundo estes autores, Plauto, por exemplo, apesar de utilizar modelos gregos, realizou numerosas mudanças e inovações para aumentar o seu potencial cômico. Essas mudanças são também atribuídas a outro tipo de influências que o teatro romano teve, tais como a *satura*, as comédias populares sicilianas, campanianas ou tarentinas. O teatro romano, diferentemente do grego, utilizou três tipos de enunciado: o texto falado, escrito em versos jâmbicos ou trocaicos, correspondendo aos diálogos e monólogos do teatro grego, e dois tipos de *cantica*, uns escritos em versos, apresentando sempre a mesma métrica, e outros, com ritmos variados<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> GRUEN, E. Plautus: Plautus and the Public stage. In: SEGAL, E (org) *Oxford readings in Menander, Plautus and Terence*. New York: Oxford University Press, 2001. p.85

<sup>16</sup> GRIMAL, Pierre, 2002, p.74.

Como foi explicitada, a comédia romana teve a Nea como modelo, mas não havia somente este tipo de comédia na Grécia, também existia a média e a antiga que foram anteriores a ela.

A comédia antiga já existia como um gênero em formação antes de ser introduzida nos concursos de Atenas, mas somente a partir de Aristófanes, o primeiro e o maior representante desse gênero (dada à conservação de sua obra), com o seu gênio criador, a comédia adquire uma forma literária. Segundo Grimal, desde o século V, a comédia antiga ática possuía a função de desencadear o riso e mostrar com maior ou menor fidelidade e parcialidade as opiniões e aspirações do povo das aldeias<sup>17</sup>.

Quanto às personagens, já aparecem, com menor evidência, os tipos cômicos que predominarão na comédia nova, personagens estes que representam uma categoria social, um ofício. A última peça de Aristófanes, *Pluto*, o primeiro exemplo do que se chamou comédia média, já apresenta situações e perfis que são encontrados na comédia nova.

Essas comédias estabeleceram-se em um terreno dominado pela tragédia ática. Logo, elas possuirão partes obrigatórias semelhantes às da tragédia. Desse modo, há um *parodos* e um *exodos*, a dualidade constituída pelo coro e pelos atores, a entrada e a saída do coro acompanhadas de canto e dança, um prólogo (aparecendo claramente no início da peça em forma de monólogo ou ainda em forma de diálogo), um *agon*, e, após isto, a *parabase*, um longo monólogo proferido pela boca do corifeu e terminado com uma frase pronunciada de um só fôlego chamada *pnigos*, “o sufoco”.

Quanto à comédia média, só sobreviveram trechos curtos representados por citações ou fragmentos de papiros, tendo como representantes Antífanos e Alexis, mas sabe-se que este tipo de comédia concedeu um maior espaço para os tipos sociais e que muitas delas se basearam em uma intriga tomada à mitologia. Na comédia nova, os principais representantes são Menandro, Filemon e Difilo. Diferentemente da comédia antiga, as comédias posteriores terão um destaque maior para a intriga e atores, diminuindo o papel do coro. Ao coro será dada a tarefa de oferecer ao público entreatos e música, não havendo mais *agon* e *parabase*. Diferentemente de Aristófanes, representante

---

<sup>17</sup> Idem, p.50

da comédia antiga, Menandro e outros representantes da Nea não possuem declaradamente uma abordagem política em suas obras.

Em suma, conclui-se que houve uma mudança significativa do interesse público para o privado da comédia antiga para a nova, quando se analisa o tema da Nea. Segundo Murray, citado por Segal (2005, p.xiii): “Gilbert Murray distinguished between the matter of Old Comedy as *res publica* and that of New Comedy as *res priuata*.”<sup>18</sup> Segundo Segal, da comédia antiga para a comédia nova tem-se a mudança do tema político atual para o “típico” (personagem-tipo) como característica principal. A Nea apresenta, de um modo geral, um quadro delimitado de personagens relacionados com o contexto familiar: velhos ranzinzas, jovens amantes, soldados fanfarrões, *seruus currens*; e, divididos, principalmente, em dois grupos, as representantes do sexo feminino “as cortesãs e as virgens”, apresentando uma dicotomia social de importância fundamental, um grupo sendo conveniente à festa e o outro à procriação<sup>19</sup>.

Pelo fato de as comédias média e nova possuírem por tema uma aventura amorosa em seu enredo, tem-se aqui algo que enuncia o romance. Nessa comédia, a atenção do público recai para a intriga amorosa. Ainda, segundo Grimal,

A comédia média e nova são ambas do amor, e isto teve uma grande consequência na história da literatura ocidental: esta primazia dada ao sentimento amoroso durou e dura ainda hoje, em qualquer história (no teatro como no cinema), a introdução de uma jovem cândida que interpreta o papel de apaixonada e de um ou vários apaixonados<sup>20</sup>.

No entanto, os amores descritos nas comédias são os dos jovens quando terminavam o serviço militar e social ateniense, sendo o objeto desse amor as cortesãs, mulheres públicas que a tradição e a moral não protegiam. Nesse contexto, a antiga economia, baseada na agricultura, cede o lugar a uma economia baseada nas trocas comerciais, aumentando a circulação de dinheiro, ocasionando não só uma distância maior entre ricos e pobres, mas também aumentando a vida luxuosa daqueles que o possuíam.

---

<sup>18</sup> Gilbert Murray destacou como o assunto da Comédia Antiga a *res publica* e como o assunto da Comédia Nova a *res priuata*.

<sup>19</sup> HUNTER, 1985, p.92.

<sup>20</sup> GRIMAL, 2002, p.61

Segundo Segal, todas as peças da Nea, com exceção de uma, aborda o tema básico sobre os obstáculos que um homem enamorado tem de superar para ficar com uma mulher de sua escolha. O homem geralmente é jovem, bonito e livre, sendo o obstáculo familiar, financeiro ou social<sup>21</sup>.

Através de miraculosas coincidências e descobertas da paternidade, o objeto de desejo é fundido com o objeto do matrimônio. Na maioria das peças este fato parte de um estupro. Segundo Wiles,

(...)In normal Athenian view rape<sup>22</sup> was less objectionable than seduction. The rapist succumbs to a momentary weakness, but the seducer, while in full command of his reason, threatens the state through corrupting the mind of a woman destined to be the guardian of a citizen's seed.<sup>23</sup>

De uma forma geral, pode-se ver o contraste entre cidadãos e estrangeiros, cidadãos e escravos, legítimo e ilegítimo, esposa e concubina, riqueza e pobreza. E esta dualidade não é esquecida quando se trata de personagens femininas. Segundo Wiles, nestas comédias há uma oposição entre liberdade sexual e proibição sexual.

On the cosmic level, this can be termed in a opposition between Aphrodite and Artemis: the patroness of prostitution on the one hand, the chaste moon goddess on the other Who wounds the Bride with hr bow during childbirth(...) there is a transition from anarchy to Law when the rapist and the raped woman are reunited, when private violence gives way to marriage by contract. The rape usually takes place at a religious festival in honour of a savage deity such as Aphrodite, Artemis, or Dionysus.The plays thus bridge god and man, for the wedding is not sacramental but a civil manmade contract.The rape occurs because the god makes a man mad, but the wedding is undertaken through free choice. The human being Who acts upon impulse is transformed into citizen Who acts rationally. In the rape, the man is enslaved to emotion, the woman is treated physically as IF she were a slave, but in the finale the man and woman become free in both moral and status terms<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> WILES, D. Menander: marriage and Prostitution in Classical New Comedy. In: SEGAL (org), *Oxford readings in Menander, Plautus and Terence*, New York: Oxford University Press, 2001. p.42.

<sup>22</sup> Em Roma, o *stuprum* referencia-se à uma relação sexual ilícita.

<sup>23</sup> Idem, p.47. Em condições normais para os atenienses o estupro foi menos censurável do que a sedução. O estuprodo sucumbe a uma fraqueza momentânea, mas o sedutor, enquanto em pleno comando de sua razão, ameaça o Estado corrompendo a mente de uma mulher destinada a ser a guardiã da semente de um cidadão.

<sup>24</sup> Ibidem, p.51.

No nível cósmico, isso pode ser chamado de uma oposição entre Afrodite e Ártemis: a protetora da prostituição por um lado, a casta deusa da lua, por outro a que fere a noiva com seu arco durante o parto. Há uma transição da anarquia para a lei, quando o estuprodo e a



O discurso é feito em torno das éticas sexuais, e somente o objeto do discurso, o jovem, a cortesã, a jovem casta, muda. Quando a jovem casta está em cena como objeto do discurso, questões sobre *status* imediatamente aparecem. Segundo Wiles, Plauto e Terêncio escolheram adaptar para as comédias romanas a prostituição como enfoque mais cômico dentre as personagens femininas. Se nós estudarmos a comédia romana como uma forma independente e não como uma reconstrução da forma grega, então veríamos rapidamente o foco do estupro e do casamento sendo substituído pelo foco da prostituição<sup>25</sup>.

Além da influência grega, as influências de elementos dramáticos primitivos de farsa popular, como os cantos fesceninos, (improvisações satíricas de caráter licencioso e mordaz), a *satura* (mistura de diálogo, dança e música), a *atelana* (farsa de máscaras e tipos) e o mimo contribuíram para o teatro plautino.

A tradicional divisão em actos é substituída pela alternância *cantica/diuerbia*, o principal elemento estrutural no desenvolvimento da acção. A lei dos cinco actos, recordada por Horácio na sua *Arte poética* (vv. 189-190), não aparece testemunhada na tradição manuscrita das comédias de Plauto. De facto, costuma fazer-se remontar a divisão em actos das comédias do Sarsinate à edição fixada por J.B. Pius, em 1500. A partir de então, essa divisão foi mantida, por vezes com ligeiras variações, pelos editores modernos, passando a constituir critério para a mudança de acto o ficar a cena vazia<sup>26</sup>.

Plauto também mantém um prólogo expositivo usual da comédia nova que revela elementos necessários para a compreensão do público, geralmente no início da peça e constituído por duas partes: o argumento, expondo o enredo da comédia; e a *captatio benevolentia*, solicitando ao público um bom

---

mulher estuprada são reunidos, quando a violência privada dá lugar ao casamento por contrato. O estupro ocorre geralmente em um festival religioso em honra de uma divindade feroz, como Afrodite, Ártemis ou Dioniso. Assim, as peças fazem uma ponte entre deus e homem, pois o casamento não é sacramental, mas um contrato feito pelo homem civil. O estupro ocorre porque o deus faz um homem louco, mas o casamento é realizado através da escolha. O ser humano que age sob impulso se transforma no cidadão que age racionalmente. No estupro, o homem é escravizado à emoção, a mulher é tratada fisicamente como se ela fosse uma escrava, mas no final o homem e a mulher tornam-se livres, tanto em termos morais como de status.

<sup>25</sup> Ibidem, p.52.

<sup>26</sup> COUTO, A. In *Comédias I*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006, 2006. p.15.

acolhimento da peça. Nesses prólogos, também, se costumava dar informações sobre o título da peça, o nome do autor e do modelo grego utilizado. Servindo, inclusive, para pedir silêncio, aludir a acontecimentos políticos ou da atualidade, fazer comentários e conversar com o público<sup>27</sup>.

Segundo Couto,

As comédias plautinas seguem as regras do teatro clássico com relação à unidade de tempo, lugar e ação. Observa-se a unidade de tempo em todas as peças, com exceção de *Amphitruo* e *Curculio* em que ação começa na noite anterior e continua na manhã seguinte. A peça desenrola-se em um lugar grego diante da casa dos protagonistas. A unidade de ação também é respeitada com exceção de *Stichus*<sup>28</sup>.

### 2.3 *Epidicus*

Segundo Duckworth, as peças plautinas foram divididas em três períodos, de acordo com as características que apresentavam. No entanto, para *Epidicus* não há uma datação certa, sabe-se apenas que foi escrita antes das *Bacchides* (185-184 a.C.)<sup>29</sup>. Segundo Medeiros, *Epidicus* teria sido composto entre 199 e 191, na primeira década do século II a.C., à qual se atribuem todas as comédias de Plauto compreendidas entre as obras de sua juventude e da maturidade. Há na peça uma alusão ao luxo das vestes femininas v.v 222-235 e em 195 a.C. Catão se voltou (sem êxito) contra a ab-rogação da *lex sumptuaria*; nesse mesmo tempo (195/194), as tropas de Flaminino, depois de uma campanha contra o rei Nábis, de Esparta, regressaram vitoriosas a Roma, com muitos cativos, fato a que parecem aludir os versos 206-212<sup>30</sup>.

Paratore propõe 195 a.C. como data provável da representação da peça porque é uma peça em que o falado ocupa menos lugar (o ato III é a única parte que, à exceção de um curto monólogo de Epídico, 306-319, se não apresenta composta de árias e arietas nem de recitativos)<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> DUCKWORTH, 1994, p. 211-218.

<sup>28</sup> COUTO, A. In *Comédias I*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006, 2006, p.17.

<sup>29</sup> DUCKWORTH, 1952, p.52.

<sup>30</sup> MEDEIROS, 1980, p.30

<sup>31</sup> LEJAY, Plaute, 1925 apud MEDEIROS, 1980, p.31.

Desta peça, não se conhece o autor nem o título do original grego, mas alguns estudiosos tentam associá-la a Menandro. Um título como *Ομοπάτριος* (peça de Menandro de que restam apenas três breves fragmentos) caberia ao enredo da comédia de Plauto: a esse título corresponderiam, de fato, segundo uma prática exemplificada para outras comédias, as palavras seguintes (início truncado) de Epídico, dirigidas a Teléstis: *in alia matre uno patre*<sup>32</sup>.

Se Plauto teve uma peça grega como modelo, provavelmente modificou o final para que não houvesse como desfecho um casamento entre irmãos, o que não era tolerado em Roma. Uniões deste tipo, embora legitimadas, não eram corriqueiras entre os gregos<sup>33</sup>.

Segundo Grimal, *Epidicus* apresenta uma intriga amorosa que envolve artimanhas a respeito de uma jovem, que um jovem ateniense quer comprar. Um escravo, Epídico, arma uma maquinação muito complexa que quase o leva à forca, mas tudo se compõe: a jovem amada é a irmã do jovem que a ama; o jovem ficará com a sua antiga amante e a irmã retomarará o lugar na casa paterna<sup>34</sup>.

A peça *Epidicus* é classificada como uma comédia de “engano e reconhecimento”<sup>35</sup>. Segundo o autor, este fato contribui para que haja uma maior complexidade do enredo da peça. Nesse tipo de comédia, se o trapaceiro é bem sucedido, o descobrimento da identidade<sup>36</sup> de uma jovem de nascimento livre complementa a resolução da peça, permitindo ao jovem casar-se com ela; se não, a intriga chega a um ponto em que a revelação da identidade é necessária para salvar o trapaceiro da punição, assim ocorre em *Captivi* e *Epidicus*.

Segundo Duckworth, apesar de *Epidicus* ser uma peça curta como o *Curculio*, apresenta uma intriga muito complicada. Além de possuir a parte do reconhecimento, o escravo desenvolve duas trapaças contra o *senex*, sendo

---

<sup>32</sup> MEDEIROS, 1980, p.32

<sup>33</sup> idem, p.32.

<sup>34</sup> GRIMAL, P. 2002, p.95

<sup>35</sup> DUCKWORTH, G. 1952, p.151.

“Mistaken Identity and Deception”

<sup>36</sup> As tragédias gregas são concluídas com um *anagnorisis* aristotélico, a dor do herói é descobrir sua verdadeira identidade. Um momento análogo na comédia é geralmente descrito (pelo menos desde Northrop Frye) como a *cognitio* tradução do termo grego em Aristóteles para o latim.<sup>36</sup>

uma delas logo no início da comédia. Enquanto o jovem Estratípocles estava na guerra, o escravo Epídico persuade o pai do jovem (Perífanos) a aceitar a jovem Acropolístis como se fosse sua filha perdida, Teléstis. No entanto, Estratípocles se apaixona novamente por uma jovem cativa, e ao retornar a sua cidade, pede dinheiro ao escravo a fim de conseguir seu novo amor. Um engenhoso e elaborado plano é engendrado pelo escravo. Epídico tira dinheiro do pai do jovem, para comprar a jovem lirista pela qual Estratípocles está enamorado, com o propósito de vendê-la para um soldado. Na verdade, ele contrata uma nova lirista para se passar por Acropolístis. O soldado não reconhece a amante e a rejeita. Em um outro momento da comédia, Filipa, a mãe da jovem Teléstis, decepciona-se quando descobre que a jovem não era a sua filha. Epídico é salvo pela Fortuna ao descobrir que, na verdade, a cativa era a filha de Perífanos. Para Estratípocles não há um final feliz, quando se revela que a jovem por quem estava apaixonado era a sua irmã<sup>37</sup>. Segundo Duckworth,

Aristotle says of tragedy that all plots which involve discovery or reversal are complex. Since misapprehension is at the very basis of the plots of roman comedy and the plays contain both discovery (of identity or unknown facts) and a solution of the difficulties leading to a happy ending, in the Aristotelian sense all the plots of the extant *palliata* may be said to be complex, again with the exception of the *Stichus*, to which should perhaps be added the *truculentus* and the *mercator*<sup>38</sup>.

Segundo o mesmo autor, quanto às personagens femininas, Plauto e Terêncio apresentam a *ancilla*, *anus*, *nutrix*; a *meretrix*; a *matrona*; a *uirgo*, *puella*. Além destas, há papéis secundários como a *lena* em *Asinaria*, a graciosa e digna sacerdotisa do santuário de Vênus em *Rudens* e as liristas de *Epidicus*. A *ancilla* aparece em uma ou duas cenas; a *uirgo* raramente aparece em cena, normalmente possuem parentesco desconhecido e estão nas mãos

---

<sup>37</sup> Idem, p.153

<sup>38</sup> Ibidem, p.181

“Aristóteles diz que de todas as peças de tragédia que envolvem a descoberta ou reversão são complexas. Visto que o equívoco está na própria base dos enredos da comédia romana e as peças contêm a descoberta (de identidade ou de fatos desconhecidos) e uma solução para as dificuldades que levam a um final feliz, no sentido aristotélico todas as peças da *palliata* poderiam ser consideradas complexas, novamente com exceção do *Stichus*, e talvez o *Truculentus* e o *Mercator*.”

de um *leno*. Este fato seria atribuído à ideia de que as convenções sociais e a rigidez do palco, a ausência de cenas internas, por exemplo, dificultariam a participação das personagens femininas na ação. As *matronas* e as *meretrices* seriam as personagens femininas com mais destaque e ambas subdivididas em “boas e más”.

Em *Epidicus*, quanto às personagens, têm-se escravos, lristas, uma jovem, uma mulher, velhos e um soldado. Aqueles que são nomeados, como afirma Walter de Medeiros, recebem “nomes falantes”, uma prática usual da comédia plautina, o que faz alterar, muitas vezes, os nomes originais gregos. *Epidicus* significa aquele que cita leis; *Thesprio*, aquele que é natural da Tesprócia; *Stratippocles*, glória dos cavaleiros armados; *Chaeribulus*, o que de conselhos se deleita; *Apoecides*, vergôntea dos que longe moram; *Periphanes*, de todos conhecido; *Philippa*, amigo do cavalo que convém a uma mulher de boa família; *Acropolistis*, uma habitante da cidade alta; *Telestis*, perfeitíssima<sup>39</sup>.

É interessante comentar que assim como ocorre nas peças da Nea, as comédias plautinas, em sua maioria, apresentam como enredo o amor. Minois, em sua obra *História do riso e do escárnio*, nos diz que os temas tratados por Plauto são violentos, sórdidos, trágicos. São estórias, por exemplo, de estupro, tráfico de mulheres, prostituição.

Sob esse terror só pode nascer um riso agressivo, um riso de transgressão violenta, um riso de alívio. Porém, o que faz a diferença no que diz respeito ao tratamento trágico de tais temas é que, de um lado, não se acredita de fato neles e, de outro, tecnicamente as personagens são marionetes de reações previsíveis<sup>40</sup>.

Em relação às personagens masculinas, as personagens femininas formam um quadro muito reduzido, visto que totalizam mais ou menos 25% das personagens nas comédias. Nessa comédia que envolve a célula familiar, os problemas representam, de um certo modo, a moral e os costumes da sociedade. Em *Epidicus*, muitos dos questionamentos ressaltados na peça estão ligados às personagens femininas.

---

<sup>39</sup> MEDEIROS, 1980, p.160.

<sup>40</sup> MINOIS, 2003, p.103

### 3. AS PERSONAGENS FEMININAS EM *EPIDICUS*

Segundo Foster, as personagens identificadas no sistema da obra podem ser planas e redondas. As personagens planas são aquelas construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade e geralmente são definidas em poucas palavras. Desse modo, permanecem imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de forma que suas ações apenas confirmam a impressão de personagens estáticas, não reservando surpresas ao leitor. Essa espécie de personagem pode ainda ser dividida em “tipo” e “caricatura”, dependendo da dimensão pretendida pelo escritor. São classificadas como tipo as personagens que alcançam o auge da peculiaridade sem atingir a deformação. Já quando a qualidade ou ideia única é levada ao extremo provocando uma distorção propositada, geralmente a serviço da sátira, a personagem passa a ser uma caricatura. As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais, e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano<sup>41</sup>.

Vale ressaltar que, no teatro, as personagens constituem a totalidade da obra; sendo assim, nada existe a não ser através delas. Por isso, a análise das personagens é realizada com base, principalmente, no contexto linguístico. Entretanto, considera-se também o contexto social quando este é pertinente. Segundo Prado<sup>42</sup>, os manuais de *playwriting* indicam três caminhos utilizados para se analisar uma personagem: o que ela revela sobre si mesma, o que faz e o que os outros dizem a seu respeito. Relembrando também que Aristóteles aponta dois aspectos essenciais quanto à personagem, a personagem como reflexo da pessoa humana e a personagem como construção, cuja existência obedece às leis particulares que regem o texto.

Como já foi mencionado, a nossa proposta é analisar as personagens femininas na comédia plautina *Epidicus*, sendo elas: a *uirgo*, a *fidicina* e a *matrona*.

---

<sup>41</sup> BRAIT, Beth. 1985, p.41.

<sup>42</sup> CANDIDO, Antonio (org). 2011, p.81.

### 3.1 Virgo

A primeira personagem a que se faz referência na peça é a *uirgo*. Sendo assim, o estudo das personagens femininas inicia-se a partir dela. Logo no ato I, cena I, a primeira personagem feminina é mencionada por meio de um diálogo entre dois escravos: Tesprião e Epídico (v.v 40-49). Não há prólogo nesta comédia, mas percebe-se aqui que Plauto se utiliza de uma cena dialogada que, devido à sua natureza, consistiria em uma espécie de prólogo.

**EP.** *Loquere ipse: ubi est Stratipocles?* 40  
**TH.** *Est causa qua causa simul mecum ire ueritust.*  
**EP.** *Quidnam id est?*  
**TH.** *Patrem uidere se neuolt etiamnunc.*  
**EP.** *Quapropter?*  
**TH.** *Scies.*  
*Quia forma lepida et liberali captiuam adulescentulam de praeda mercatust.*  
**EP.** *Quid ego ex te audio?*  
**TH.** *Hoc quod fabulor.*  
**EP.** *Cur eam emit?*  
**TH.** *Animi causa.*  
**EP.** *Quot illic homo animos habet?*  
*Nam certo prius quam hinc ad legionem abiit domo,*  
*Ipse mandauit mihi ab lenone ut fidicina*  
*Quam amabat emeretur sibi; id ei impetratum reddidi.*  
**TH.** *Vtcumque in alto uentust, Epidice, exim uelum uortitur.*  
**EP.** *Vae misero mihi! Male perdidit me.*

**EP.** Fala tu mesmo: onde está Estratípocles?

**TH.** Há uma razão porque teve medo de vir comigo.

**EP.** E qual é a razão?

**TH.** Não quer ver o pai por enquanto.

**EP.** Mas por quê?

**TH.** Saberás.

Porque comprou na presa de guerra uma jovem cativa, graciosa e de origem nobre.

**EP.** O que eu ouço de ti?

**TH.** Isto que eu te conto.

**EP.** Por que a comprou?

**TH.** Por causa do coração.

**EP.** Mas quantos corações tem este homem?

Na verdade, antes de sair daqui de casa para a tropa, ele mesmo me mandou comprar, de um leno, uma lirista que amava para ele; e eu trouxe-lhe o que me mandou.

**TH.** Assim que no alto mar, Epídico, o vento se levanta, a vela dá uma volta.

**EP.** Ai! Infeliz de mim, estou perdido.

Nesta primeira cena, que serve para anunciar ao público o enredo da peça, nos é apresentada, através de uma descrição precária, a primeira personagem feminina que fará parte da intriga amorosa. Ela é caracterizada não só através de seu papel na sociedade, delimitado no texto pelo substantivo *captiuam* e o ablativo *de praeda*, que marca a sua proveniência vinculada à guerra; mas também através de dois ablativos de qualidade *forma lepida* e *liberali*, o primeiro indicando sua aparência e o segundo a sua origem nobre.

Além disso, há o uso do diminutivo em *adulescentulam* em referência à jovem, mostrando uma ironia que aponta para a inconstância de Estratípocles no que diz respeito ao amor. Assim sendo, de antemão, o público possui informações fundamentais para que consiga acompanhar e entender o que será desenvolvido no decorrer da peça. Esta personagem apresentada como prisioneira de guerra (*captiuam*), na sua origem ela é uma cidadã, pois é livre com relação ao seu nascimento (*liberali*). Há também a presença de outra personagem feminina manifesta por meio de seu papel na sociedade, uma lirista (*fidicina*), ou seja, também ela uma escrava, razão pela qual ambas as personagens são adquiridas mediante o ato de comprar *mercatust* e *emeretur*. Pode-se destacar ainda o termo *praeda*, que denota a jovem cativa, a qual possui um lugar importante na intriga desta comédia, refletindo, de certo modo, o contexto histórico de uma época conturbada por mudanças ocasionadas pelas guerras. Desse modo, estas se manifestam de forma indireta nas comédias e levam, ao público, resquícios de questões públicas através da associação de manobras obscuras e intrigas com a aquisição de espólios.

Vale comentar que a revelação de uma nova paixão do jovem traz uma complexidade maior para intriga, o que dificulta o trabalho de Epídico. No entanto, um problema que seria trágico para o escravo é tratado como cômico através da linguagem “Quot illic homo animos habet?”. Epídico faz uso do cômico nesta passagem, ao ironizar a situação do jovem que em tão pouco



tempo se apaixona por duas mulheres, ressaltando seu caráter volúvel. Se o jovem, após ter conseguido o dinheiro para a compra da lirista, logo a descarta como objeto amoroso, pois agora o seu interesse recai sobre uma jovem presa de guerra, é Epídico aquele que vai sofrer as consequências se não conseguir resolver essa questão.

No fragmento abaixo, versos 59-60b, o escravo Epídico explica que conseguiu a lirista devido à insistência e determinação de seu dono, uma vez que “ele mesmo todo dia escrevia as cartas” (*cottidie ipse ad me ab legione epistulas mittebat*).

**EP.** *Quia cottidie ipse ad me ab legione epistulas  
Mittebat...sed taceam optimum est:  
Plus scire satiust quam loqui* 60a  
*Seruum hominem; ea sapientias.*

**EP.** *Amatne istam quam emit de praeda?*

**TH.** *Rogas?*  
*Deperit.*

**EP.** Porque todo dia ele próprio me enviava cartas da tropa... mas o melhor é ficar quieto:

Um homem escravo deve saber mais do que falar; isso é sabedoria.

**EP.** Mas ele ama mesmo essa que comprou da presa de guerra?

**TH.** E perguntas?

Morre por ela.

Apesar da presente proposta não apresentar o jovem enamorado como foco para a análise, pode-se notar que, diferentemente do que acontece quando o jovem está em cena, momento em que se pode perceber uma certa simpatia do público para com ele, uma vez que não é propriamente ridicularizado em suas ações, o mesmo não se verifica em relação ao jovem dessa comédia, pois esta personagem aponta para um caráter volúvel, sendo diferente da maioria dos protótipos de jovem apaixonado. Permitia-se que o jovem se apaixonasse, mas o jovem, em *Epidicus*, ultrapassa as medidas.

Nos versos “*quam amabat emeretur sibi*” e “*amatne istam quam emit de praeda?*” tem-se a questão fundamental para o desenvolvimento da intriga, a substituição da lirista pela cativa como objeto do seu amor. Atente-se ao verbo *amare* usado tanto para a lirista *amabat*, no pretérito imperfeito, no trecho

anterior, quanto para a cativa *amat*, no presente. A alteração do objeto amoroso constitui um fator complicador da intriga, uma vez que exige uma dupla solução para ela. No nível afetivo, o jovem apaixonado abandona a lirista pela jovem cativa de guerra, atendendo aos seus desejos. Pelo fato de a personagem se apaixonar duas vezes, o que não é comum na comédia, pode ser considerado frívolo, o que o torna muito parecido com o *miles gloriosus*.

Logo depois, o escravo, em um aparte, revela as suas artimanhas para que seu amo obtivesse a lirista que amava. Epídico inventou que a mesma era a filha perdida de Perífanos, o pai do jovem. Nesse instante, o público toma conhecimento de que Perífanos, além de ser pai do jovem apaixonado, possui também uma filha que foi raptada. Além disso, o trecho mostra que Epídico foi bem sucedido em sua artimanha e que agora há uma lirista na casa do velho se passando por sua filha, como podemos ver abaixo nos versos 87-91:

**EP.** (...) *Ego miser perpuli*  
*Meis dolis senem, ut censeret suam sese emere filiam:*  
*Is suo filio*  
*Fidicinam emit quam ipse amat, quam / abiens mandavit mihi.*  
*Si sibi nunc alteram*  
*Ab legione abduxit animi causa, corium perdidit.*

**EP.** Eu, infeliz, com minha astúcia comovi o velho para que pensasse que sua filha tivesse comprado.

Ele para seu filho comprou a lirista que amava, a qual quando partiu me mandou comprar. E se agora outra traz da tropa por causa do coração, sou eu quem perde o couro.

No discurso, pelo uso do verbo *censeret*, está claro que Epídico sabe que a filha mencionada por ele não é a verdadeira filha de Perífanos. Aquela tida como filha é, na verdade, a *fidicina* comprada e a outra que o jovem traz consigo, como presa de guerra, se revelará filha no decorrer dos acontecimentos. Portanto, no nível da exposição da intriga, a peça gira em torno do engano que envolve essas duas personagens femininas, cujas identidades, ao serem esclarecidas, tornarão possível a solução da trama com a cena do reconhecimento.

É importante dizer que a questão da existência de uma filha perdida em uma comédia plautina é verossímil, pois um dos traços mais característicos da

*Nea* e sua herdeira, a *fabula palliata*, é a abundância de reconhecimentos. Segundo Grimal<sup>43</sup>, são inúmeras as crianças perdidas e reencontradas, as jovens (que, por exemplo, são objetos da intriga amorosa) cujos pais são cidadãos e que retomarão o seu lugar na cidade. Apesar de terem sido criadas por um mercador de escravas, sendo destinadas por ele a serem cortesãs, possuem uma sorte feliz no desfecho. Estas são reconhecidas pelos pais e encontram um marido digno. Ainda segundo Grimal, essas aventuras deviam parecer muito prováveis aos espectadores da época, já que não era raro que os pais de família, sobretudo no começo das suas vidas, quando não tinham bens, expusessem uma filha que nascesse; conservavam os filhos do sexo masculino, mas as filhas pareciam impor um peso para uma família que não tivesse recursos financeiros. As crianças expostas na rua eram recolhidas por mercadores de escravos, e se a menina fosse bonita virava uma cortesã. Além disso, navegava-se muito na Grécia, e o mar nem sempre era seguro; havia piratas que assaltavam os barcos, matavam os homens e reduziavam mulheres e crianças à escravidão. Assim, membros de uma família eram separados e, por vezes, se encontravam e se reconheciam mais tarde.

No fragmento seguinte, embora o jovem esteja apaixonado por uma cativa, pela fala do escravo é reafirmado ao público que a jovem que se encontra agora, por advento do infeliz destino, cativa, era de uma boa família. Por isso, não há repressão quanto ao objeto do amor. Vale lembrar que os amores entre um jovem apaixonado e sua amada desempenhavam um grande papel nas comédias romanas, cujo tema principal gira em torno da intriga amorosa. Há menção, nas peças, de jovens filhas, de pais respeitáveis, terem sido violadas, mas, ao longo da peça, a transgressão das normas vigentes na sociedade, fruto dos arroubos da juventude, se solucionam através do casamento.

**STRATIPPOCLES** *Rem tibi sum elocutus omnem, Chaeribule, atque admodum meorum maerorum atque amorum summam edictaui tibi.* 105  
**CHAERIBVLVS** *Praeter aetatem et uirtutem stultus es, Stratippocles. idne pudet te, quia captiuam genere prognatam bono de praeda es mercatus? quis erit, uitio qui id uortat tibi?*

---

<sup>43</sup> GRIMAL, P. 2002, p.61.

**STR.** Disse-te, Queribulo, todo o fato. Não só te disse em alto e bom som todas as minhas tristezas como também meus amores.

**CH.** Para além da idade e da coragem, tu és estúpido, Estratípocles.

Envergonhas-te disso, por que compraste uma cativa nascida de boa família na presa de guerra? E haverá alguém que poderá transformar isso em erro?

No diálogo entre Estratípocles e Queribulo, há uma crítica velada em relação à compra da cativa. Essa compra poderia ser alvo de crítica, mas não o seria na medida em que muitos cometem esse erro. Na sociedade, mesmo que uma pessoa tenha tido uma origem livre, se for cativa pode ser comercializada. Na peça, a jovem cativa, livre por sua origem, será respeitada em sua honra, pois se houvesse violação ao seu *pudor* ocorreria o incesto, tendo a peça um final trágico, frustrando as expectativas do final feliz próprio da comédia.

Assim, nos versos 109 -113, cena II do ato I, quanto à caracterização da cativa, o jovem declara que ela permanece virgem, visto que nunca atentou contra a mesma, respeitando-a conforme atesta o verso “*pudicitiae eius numquam nec uim nec uitium attuli*”.

**STR.** *Qui inuident omnis inimicos mihi illoc facto repperi;  
at pudicitiae eius numquam nec uim nec uitium attuli.*

110

**CH.** *Iam istoc probior es meoquidem animo, cum in amore temperes.*

**STR.** *Nil agit qui diffidentem uerbis solatur suis;  
is est amicus qui in re dubia re iuuat ubi rest opus.*

**STR.** Aqueles que me invejam, eu os tomei a todos como inimigos com relação a este fato; e nunca atentei contra o seu pudor, nem com a força, nem com a palavra.

**CH.** Agora, na verdade, com isto, tu te tornas mais virtuoso a meu ver, visto que te controlas no amor.

**STR.** Nada faz aquele que procura consolar com suas palavras o desesperançado. Amigo é aquele que na dificuldade ajuda, quando a ajuda é necessária.

Em análise anterior, ponderou-se que o jovem enamorado tinha um caráter instável que o aproximaria do *Miles Gloriosus*. Entretanto, neste trecho, há a revelação de que o jovem soube dominar os seus impulsos no amor. Portanto, apesar de ser retratado como uma personagem volúvel, consegue agir com equilíbrio em momentos delicados, respeitando a honra da jovem cativa.

Na fala de Queribulo, percebe-se até uma certa ironia pelo inesperado da situação, uma vez que, sendo volúvel, Estratípocles consegue ter temperança no amor, o que não é comum no comportamento do jovem apaixonado.

Segundo Veyne, *os pagãos levavam a sério a virtude das filhas, pelo menos enquanto a filha estivesse sob o pátrio poder (quer dizer, o tempo durante o qual o pai estivesse vivo; morto o pai, a filha se tornava dona do seu nariz e então fechavam-se os olhos em relação ao seu comportamento)*<sup>44</sup>. Apesar de Estratípocles afirmar que nunca atentou contra a honra da jovem, isto não significa que ela seja virgem. No entanto, não há motivos para se acreditar que ela não o seja, visto que a sequência de vocábulos na apresentação desta personagem leva a crer que ela se enquadraria no tipo *uirgo*, lembrando que até seu nome *Teléstis* significa perfeição. Vale mencionar que um dos fatores esperados na caracterização da *uirgo* é a virgindade. Quando, na comédia, algo acontece a essa personagem em relação à sua castidade, costuma ser resolvido com o casamento, como por exemplo, em *Aulularia*. Este tipo de final não ocorre nesta peça, pois os jovens são meios-irmãos, o que inviabilizaria o casamento.

O trecho seguinte é importante porque, no discurso de Estratípocles, percebe-se que aquilo que foi afirmado quanto à mudança do interesse amoroso do jovem, da lirista para a cativa, pelo seu escravo Tesprião é confirmado por suas próprias palavras.

**EP.** *Benene usque ualuisti?*

**STR.** *A morbo ualui, ab animo aeger fui.*

**EP.** *Quod ad me adtinuit, ego curavi: quod manda(ui)sti mihi impetratumst; empta ancilla (st), quod tute ad me litteras missiculabas.*

130

**STR.** *Perdidisti omnem operam.*

**EP.** *Nam qui perdidit?*

**STR.** *Quia meo neque cara est cordi neque placet.*

**EP.** *Quid retulit mihi tantopere te mandare et mittere ad me epistulas?*

**STR.** *Illam amabam olim, nunc iam alia cura impendit pectori.*

**EP.** Andaste sempre bem?

**STR.** Andei bem do corpo, estive doente na alma.

---

<sup>44</sup> VEYNE, Paul. 2008. p.221.

**EP.** Quanto ao que me tocava eu cuidei. O que tu me mandaste fazer foi concluído; a escrava foi comprada. O que tu mesmo me pedias muitas vezes através de cartas.

**STR.** Perdeste todo o trabalho.

**EP.** Por que perdi?

**STR.** Porque nem é querida e nem agrada ao meu coração.

**EP.** De que me serviu aquilo que tu tanto me mandaste e enviaste por cartas?

**STR.** Àquela amava antes, agora já é outra a paixão que me oprime o peito.

Nesse momento, há o encerramento de toda a discussão acerca da mudança do objeto amoroso na peça, no verso “Illam amabam olim, nunc iam alia cura impendet pectori”, marcada pelos advérbios “olim” e “nunc”. Apesar de todos os esforços desempenhados pelo escravo, o jovem já tem um novo interesse amoroso, trazendo à tona a personagem *uirgo* no lugar da *fidicina*.

A partir da caracterização vista nos fragmentos anteriores referente à primeira figura feminina, através dos vocábulos *forma lepida*, *liberali*, *genere prognatam*, *bono* e *pudicitiae* tem-se a personagem-tipo *uirgo*. No entanto, para melhor entendê-la, sabendo-se que as personagens enquadradas nessa nomenclatura personagem-tipo são retiradas do meio social, é preciso voltar os olhos para a sociedade romana da época republicana, e tentar refletir ponderadamente sobre o seu papel nesse ambiente. Assim, não há como pensar em mulher romana sem levar em conta o seu enquadramento dentro das leis, já que durante toda a sua vida, com algumas exceções, estavam sujeitas a algum grau de limitação em sua capacidade de ação legal independente. A autoridade para agir deveria ser obtida a partir de um homem, sendo este pai, marido ou tutor. Até o tempo de Augusto, as únicas exceções eram as seis vestais virgens. Embora esse controle pudesse ser exercido com bastante rigor, isto não significa que assim fosse feito, pelo menos não há muitos registros com relação a esse fato, o que levaria alguns estudiosos a afirmar que haveria maior tolerância deste controle paternal com as mulheres romanas, quando estas são comparadas, por exemplo, com as gregas. Vale lembrar também que se, de um lado, para dissertar sobre as mulheres é essencial ter em mente como elas atuam dentro da lei; de outro, é importante ressaltar que aquilo que a lei estabelece como norma, nem sempre é observado. Se assim fosse nem existiria em um primeiro momento a lei, visto que ela existe porque se quer controlar algo que já ocorre. Por exemplo, há

poucos casos registrados em que o *pater familias* mata os filhos ou filhas, apesar de ter poder para realizar tal feito. Quanto às filhas, a prostituição era tipicamente a ofensa que merecia a pena de morte, Valério Máximo registrou dois exemplos.

Pontius Aufidianus killed both his daughter, who had lost her virtue to her *paedagogus* Fannius Saturninus, and also seducer, 'so as not to have to celebrate her shameful nuptials'. A certain Atilius, himself a prostitute in his youth, killed his daughter because she had fouled herself with *stuprum* (sexual immorality). The daughter of P.Maenius, who was merely guilty of kissing her father's freedman, got off more lightly. Her father punished the freedman, as warning to her to save herself for a husband. <sup>45</sup>

Enquanto o filho quando adulto deve exercer carreira comercial ou profissional, constituir uma família, a filha deve casar e ser mãe.

Neither the young Roman girl in a wealthy family, nor indeed her brother, is likely to have been in a position, at least for the first marriage, to have much acquaintance with young persons of the opposite sex outside the family, other than those included in their parent's social circle. That in itself helped to ensure that anyone on whom their fancy was likely to fall would be socially acceptable, though there could perhaps be (although less likely with the very young) the occasional threat of *mésalliance*, with the equivalent of chorus-girl or a servant, such as appears in literary and legal sources.) <sup>46</sup>

Lembrando ainda que, segundo a autora, a lei, durante a República, procurava proteger as mulheres, sendo que a lei, na maioria das vezes, não se preocupava com atividades consentidas pelo indivíduo; o comportamento

---

<sup>45</sup>GARDNER, 1991. p.7

"Pontius Aufidianus" matou não só a filha que perdeu sua virtude para seu "paedagogus Fannius Saturninus", mas também o seu sedutor dela "para não celebrar suas núpcias vergonhosas" Um tal de "Atilius" que se prostituiu na juventude matou sua filha porque ela sofreu *stuprum* (imoralidade sexual). A filha de "P. Maenius", a qual beijou um liberto de seu pai, recebeu uma punição mais leve. Seu pai puniu o liberto como aviso para ela se guardar para seu marido.

<sup>46</sup> Idem, p.42.

Nem uma jovem romana de uma família rica, nem mesmo seu irmão, é provável que tenham estado em uma posição, pelo menos até o primeiro casamento, de ter muita familiaridade com jovens do sexo oposto fora da família, com exceção dos incluídos no círculo social dos pais. Isso por si só ajudou a garantir que seus interesses amorosos recaíssem sobre alguém socialmente aceitável, embora pudesse, talvez, acontecer (menos provável com aquele que fosse muito jovem) a ameaça ocasional de *mésalliance*, como, por exemplo, uma lirista ou uma escrava, como aparece nas fontes literárias e jurídicas.

reprovável dentro da família era tratado com mais rigor. Um dos decretos vigentes durante a república (século II a.C.) diz respeito aos atentados contra a castidade (*adtemptata pudicitia*). Dirigir elogios a mulheres solteiras (*uirgines*) ou casadas (matronas), segui-las, ou tirar-lhes seus acompanhantes, pela persuasão ou força, poderia ser considerado um ato ofensivo. As mulheres respeitáveis não deveriam aparecer em público sem vigilância, e uma das funções de um acompanhante era justamente dificultar a possibilidade desses encontros. É importante salientar, contudo, que o decreto não se aplica quando o comportamento era apenas uma brincadeira ou quando se tentava prestar algum tipo de serviço honroso, por isso, presumivelmente, um assobio ou uma busca para devolver o lenço que caiu ou equivalente estariam isentos. No entanto, escravas e prostitutas eram relativamente presas fáceis. Qualquer um que abordasse jovens (*uirgines*), se elas estivessem vestidas como escravas, parecia cometer uma ofensa mais leve, e ainda menor se a mulher estivesse vestida como as prostitutas, e não como uma respeitável mulher casada (*materfamilias*)<sup>47</sup>.

É claro que se fala aqui em lei, não necessariamente ao que acontecia na realidade, mas se levarmos isso em conta, pode-se perceber, pelo que foi exposto, que não havia como diferenciar, fora de casa, uma mulher “respeitável” de uma mulher “desfrutável” naquela época se não fosse pelos seus trajes. Pode ser que a tentativa de fazer com que as mulheres cidadãs não saíssem sozinhas, fosse para preservá-las de perigos. Observa-se que o fato de caracterizar uma mulher a partir de seus trajes correspondendo ou não à situação real na sociedade é amplamente utilizado: na comédia *Epidicus*, há menção da caracterização das cortesãs, contribuindo para a comicidade dessa personagem-tipo.

Como foi visto até o momento, a personagem *uirgo* somente está presente na peça através da menção feita a ela por outras personagens da comédia. O único momento em que ela aparece em cena é no último ato, ato V, cena I. Revela-se o fracasso do plano engendrado pelo escravo, que o levaria fatalmente à ruína, se não fosse ele salvo por um golpe do destino, ao reconhecer na jovem cativa, a filha de Perífanos.

---

<sup>47</sup> Ibidem, p.117.



**EP.** Satin ego oculis utilitatem optineo sincere an parum?  
uideon ego Telestidem te, Periphanai filiam, 635  
ex Philippa matre natam Thebis, Epidauri satam?  
**TELESTIS** Quis tu homo es, qui meum parentum nomen memoras et meum?  
**EP.** Non me nosti?  
**TEL.** Quod quidem nunc ueniat in mentem mihi.  
**EP.** Non meministi me auream ad te afferre natali die  
lunulam atque anellum aureolum in digitum?  
**TEL.** Memini, mi homo. 640  
tune is es?  
**EP.** Ego sum, et istic frater, qui te mercatust, tuos.  
\* \* \* alia matre, uno patre.  
**TEL.** Quid pater meus? uiuit?  
**EP.** Animo liquido et tranquillo es, tace.  
**TEL.** Di me ex perdita seruatam cupiunt, si uera autumas.  
**EP.** Non habeo ullam occasionem, ut apud te falsa fabuler.  
**STR.** Accipe argentum hoc, danista. hic sunt quadraginta minae.  
siquid erit dubium, immutabo.  
**DA.** Bene fecisti, bene uale.  
**STR.** Nunc enim tu mea es.  
**TEL.** Soror quidem edepol, ut tu aeque scias.  
salue, frater.  
**STR.** Sanan haec est?  
**EP.** Sana, si appellat suom.  
**S.** Quid? ego modo <amator sum> huic frater factus, dum intro eo atque  
exeo? 650  
**EP.** Quod boni est id tacitus taceas tute tecum et gaudeas.  
**STR.** Perdidisti et repperisti me, soror.

**EP.** Por acaso, eu ainda tiro proveito dos meus olhos, de modo claro ou turvo? Será que te vejo, Telestis, filha de Perífanos, que de sua mãe Filipa nasceu em Tebas, mas foi concebida em Epidauró?

**TE.** Quem és tu homem, que te lembras do nome dos meus pais e do meu?

**EP.** Não me reconheces?

**TE.** Pelo menos não me vem agora à mente.

**EP.** Não te lembras de quem te trouxe, no dia de teu nascimento, uma lúnula<sup>48</sup> de ouro e um anel de ouro para o dedo?

---

<sup>48</sup> LEFFINGWELL, 1918, p.60. The crepundia were little metal trinkets strung together and hung around the neck of the little child. Plautus describes a typical collection of such miniature objects: a gold sword with the name of the father, a silver sickle, two double-axe with the name of the mother, two clasped hands, a pig. These crepundia were presented to the child by members of the household and by the households slaves. They served as a protection against fascinatío (Ussing points out in the "sicilicula argenteola" a resemblance in form to the crescent, and Plautus in the Epidicus mentions a lunula, evidently a half-moon shaped amulet, given to the child by one of the slaves of household) and as a means of identification if the child were lost or stolen. They were further useful as a plaything – a kind of rattle.

*Crepundia* era um pequeno berloque de metal amarrado junto e pendurado em volta do pescoço da criança pequena. Plauto descreve uma coleção típica de tais objetos em miniatura:

**TE.** Lembro meu caro, então eras tu?

**EP.** Sim, sou eu, e este que te comprou é teu irmão, nascido de outra mãe, mas do mesmo pai.

**TE.** E como está meu pai? Vive?

**EP.** Fica calma, não tenhas medo nem inquietação.

**TE.** Estava perdida e os deuses querem a minha salvação se o que dizes for verdade.

**EP.** Não tenho motivo para te dizer mentiras.

**STR.** Pega o dinheiro, usurário, aqui estão as quarenta minas. Se estiver faltando, eu acertarei. Dan. Bom trabalho e boa saúde.

**STR.** Agora, pois, tu és minha.

**TE.** Certamente, por Pólux, tua irmã, pois é justo que tu saibas. Salve, irmão!

**STR.** Por acaso esta está sã?

**TE.** Sã se te chama de irmão.

**STR.** O quê? Eu agora passo de apaixonado a irmão enquanto vou lá dentro e saio?

**EP.** Quando a sorte te contempla, trata de aceitar calado e te alegra.

**STR.** Perdeste-me e encontraste-me, irmã.

No encontro entre Epídico e Estratípocles, o escravo, por não ter mais artimanhas para que seja bem-sucedido e encoberto por suas próprias mentiras, custa acreditar que está diante da verdadeira filha de Perífanos. Assim, o encontro é imediatamente marcado por uma série de perguntas para se convencer de que Teléstis é realmente Teléstis, filha de Perífanos. A cena também é composta por um apelo à memória, o que se pode comprovar com o uso de cognatos *memoras, in mentem, meministi, memini*.

Nas falas de Teléstis, há a preocupação com o pai, além de se manifestar a sua religiosidade. Foram os deuses que desejaram que ela fosse encontrada, ou seja, percebe-se, através de suas próprias palavras, o valor que ela devota aos princípios romanos ligados ao *mos maiorum*: a família e os deuses.

---

uma espada de ouro com o nome do pai, uma foice de prata, dois machados-duplos com o nome da mãe, duas mãos entrelaçadas, um porco. Esta *crepundia* era apresentada à criança por membros da família e pelos escravos da casa. Servia como uma proteção contra a *fascinatio* (Ussing chama a atenção para a "sicilicula argenteola" em forma de lua crescente, e Plauto no *Epidicus* menciona um *lunula*, evidentemente, um amuleto em forma de meia-lua, dada à criança por um dos escravos da família) e como um meio de identificação se a criança for perdida ou roubada. Esses amuletos eram ainda úteis como um brinquedo – um tipo de chocalho.

Além disso, a partir do reconhecimento, a trama evolui a ponto de não ser mais possível o relacionamento amoroso, visto que a relação entre meios-irmãos não era admitida no contexto social romano. No final, o impacto do jovem, diante da situação, é marcado pela aliteração do t “*tacitus taceas tute tecum*” na fala de Epídico dizendo para o jovem que não há como mudar os acontecimentos, e, diante de tal evidência, somente resta a Estratípocles a aceitação de tal fato, reconhecendo que não existe possibilidade de relação amorosa entre os jovens, o que se atesta no último verso.

Pode-se concluir que não há exploração acentuada do cômico, ao longo da peça, envolvendo a personagem *uirgo*. O cômico restringe-se a alguns momentos em que há apenas uma alusão à jovem, não estando ela presente; nas cenas em que ela aparece, ao contrário, há um tom de seriedade, sendo apresentada como uma vítima do destino. Teléstis nasceu de uma boa família e, por causa da guerra, ela viveu na condição de cativa, para mais tarde recuperar os seus direitos de cidadã. O papel da jovem na comédia corresponderia ao papel que lhe estaria reservado na sociedade, ou seja, ela se destinaria ao casamento. Geralmente, as comédias encerram-se com o casamento, com cenas de quiproquó ou reconhecimento, fornecendo ao público o desfecho feliz, endossado pelos valores vigentes na sociedade. Em *Epidicus*, não há o casamento como desfecho, porque os jovens eram meios-irmãos, o que impossibilitaria o casamento, de acordo com os costumes romanos. Assim, o enfoque está no reconhecimento da jovem e na mudança de sua condição de cativa para livre, ou seja, o desfecho de *Epidicus* volta-se para a *libertas*, para a restituição de sua condição de cidadã e a possibilidade de a jovem integrar-se em uma família constituída de acordo com os padrões da sociedade, a partir da realização do casamento de seus pais, sugerido na peça.

## 4.2 *Fidicina*

Nesta peça, como foi demonstrado, no verso 46, juntamente à *uirgo*, a segunda personagem feminina é anunciada ao público por meio do substantivo *fidicina*. No entanto, quando se começa a descrever o quadro em que ela aparece, não só a *fidicina*, mas também as *tibicinae* são retratadas com as características pertencentes às *meretrices*, como pode ser visto abaixo.

<b>EP.</b> Tum meretricum numerus tantus quantum in urbe omni fuit, obuiam ornatae occurrebant suis quaeque amatoribus; eos captabant. id adeo, qui maxume animum aduorterim: pleraeque eae sub uestimentis secum habebant retia. quom ad portam uenio, atque ego illam illi uideo praestolarier, et cum ea tibicinae ibant quattuor.	215
<b>PER.</b> Quicum, Epidice?	
<b>EP.</b> Cum illa quam tuus gnatus annos multos deamat, deperit, ubi fidemque remque seque teque properat perdere. ea praestolabatur illum apud portam.	220
<b>PER.</b> Viden ueneficam?	
<b>EP.</b> Sed uestita, aurata, ornata ut lepide, ut concinne, ut nouel!	
<b>PER.</b> Quid erat induta? an regillam induculam an mendiculam?	
<b>EP.</b> Inpluuiatam, ut istae faciunt uestimentis nomina.	
<b>PER.</b> Vtin inpluuium induta fuerit?	
<b>EP.</b> Quid istuc tam mirabile est? quasi non fundis exornatae multae incedant per uias. at tributus quom imperatus est, negant pendi potis: illis quibus tributus maior penditur, pendi potest. quid istae quae uestei quotannis nomina inueniunt noua? tunicam rallam, tunicam spissam, linteolum caesicium, indusiatam, patagiatam, caltulam aut crocotulam, supparum aut subnimium, ricam, basilicum aut exoticum, cumatile aut plumatile, carinum aut gerinum, gerrae maxumae. cani quoque etiam ademptumst nomen.	225
<b>PER.</b> Qui?	
<b>EP.</b> Vocant Laconicum. haec uocabula auctiones subigunt ut faciant uiros.	230

**EP:** Então, havia um número grande de cortesãs por toda a cidade, iam ornadas ao encontro, cada uma, de seus amantes, procuravam apanhá-los, elas os caçavam. Por esse motivo, eu vim aqui lhes falar com muita disposição: a maior parte delas levava consigo redes sob as roupas. Quando eu chego à porta da cidade, vejo aquela a espera dele e com ela estavam quatro flautistas.

**PE:** Com aquela quem, Epídico?

**EP:** Com aquela por quem teu filho morre de amor há anos, onde se apressa a perder a *fides*, o patrimônio, a ti e a ele mesmo. Ela o esperava perto da porta da cidade.

**PE:** Vês a bruxa?

**EP:** Mas vestida, ornada de ouro, que elegante! Que graça! Que moda!

**PE:** O que vestia ela? Túnica de rainha ou de mendiga?

**EP:** Implúvio, como estas chamam este tipo de vestimenta.

**PE:** Como assim vestida de implúvio?

**EP:** O que há de tão espantoso? Como se não caminhassem pelas ruas demasiadamente ornadas com propriedades inteiras. Mas quando o mandado do tributo chega, negam poder pagar. Para aquelas a quem se paga o tributo maior, são as que se deve poder pagar. O que dizer destas que inventam novos nomes de vestidos todo ano? Túnica rala, túnica encorpada, “aventalinho de recorte”<sup>49</sup>, vestido com camisa, ornado de franjas, manto curtinho ou túnica de cor de açafião, sobrepouca ou sobremuita, “rica”, vestimenta principesca ou exótica, de cor verde mar ou guarnecida de penas, a “nogueira ou a malucosa”, ninharias máximas. Até a um cão também foram tirar o nome.

**PE:** Como?

**EP:** Chamam lacônico. Estes nomes novos obrigam os homens a pôr os bens em leilão.

Na peça, a descrição desta personagem permite relacioná-la às *meretrices*, visto que não há uma divisão significativa entre elas. É interessante notar que primeiramente a personagem é inserida em uma categoria, nesse caso, *numerus meretricum*; em um segundo momento, ela é descrita de acordo com sua ocupação. Neste ínterim, esta personagem aparece como aquela que é portadora da ruína, seja dos bens materiais, seja dos bons costumes e, em um terceiro momento, pela sua aparência, pelas roupas que veste.

Logo no início deste excerto, o autor mostra aspectos fundamentais para a construção deste grupo, em particular, no qual a *fidicina* aparece no conjunto das cortesãs. Há implicitamente, neste fragmento, a noção de que a mulher pertencente a essa categoria age em grupo, são mulheres que possuem um objetivo em comum, são aquelas que caçam uma presa. Este fato pode ser notado através do uso do verbo *captare* empregado para descrever suas ações. As cortesãs, no “juízo” do escravo, são aquelas que esperam os jovens voltarem da guerra a fim de arrancar-lhes os bens e o juízo. Ao inserir a

---

<sup>49</sup> Alguns nomes de vestidos inventados por Plauto foram mantidos de acordo com a tradução de Walter de Medeiros.

*fidicina* no grupo das *meretrices* é descoberto um defeito oculto que ocasiona o riso, a partir do momento em que ambas têm uma vida social e estariam em ambientes semelhantes fora do domínio da casa, pode-se depreender que, na comédia, a elas são atribuídos os mesmos papéis.

Vale comentar também que o termo *fides*, tão caro à cultura romana, aparece no contexto relativo à caracterização da *fidicina*, revelando seu caráter transgressor. Varrão estabeleceu a relação de *fides* com *foedus* e *fit*<sup>50</sup>. Desse modo, *fides* está relacionada com o cumprimento dos deveres, das responsabilidades e da fidelidade decorrente de um juramento. Nesse ínterim, a cortesã aparece como aquela que retira dos homens a capacidade de agir conforme os bons costumes, eliminando o compromisso que o romano deveria ter com as antigas virtudes romanas, com a sua cidade e a sua família, por exemplo. Envolver-se com essas mulheres equivale a estar perdido, pois a paixão consegue tirar o homem do seu eixo. A *fidicina* aparece cercada pelo luxo e é através dessa mudança na sociedade, por meio da valorização da beleza, que essa mulher encontra um meio de conseguir recursos financeiros, ou seja, a *fidicina* é aquela que é venal, que faz o homem perder o seu patrimônio.

A personagem *meretrix* (compreendendo também a *fidicina*, como foi observado anteriormente) costuma usar uma linguagem “doce e sedutora” (*blanditia*), ela faz promessas de afeto futuro ou prazeres partilhados com o objetivo de romper as barreiras individuais e, desse modo, criar laços duradouros entre ela e seus clientes (lançando as suas redes). Atente-se ao vocábulo *ueneficam* para descrevê-la. Segundo Dutsch, *Plautus renders her style through adverbs and adjectives: she greets people fondly, her requests are uttered in a coaxing manner, all of her speech is spellbinding*<sup>51</sup>. Em *ueneficam* podem-se verificar os cognatos *uenenum* e *ueneficum* denotando uma substância impregnada de *uenus* e a prática ritual do encantamento.

Dutsch afirma que:

---

<sup>50</sup> PEREIRA, 2013, p.323. *Fides enim nomen ipsum mihi uidetur habere cum fit quod dicitur.* (Pois a *fides* parece-me tirar o próprio nome do fato de se fazer o que se diz)

<sup>51</sup> DUTSCH, D, 2008. p.63

Plauto apresenta o estilo da cortesã através de advérbios e adjetivos: ela cumprimenta as pessoas com carinho, seus pedidos são proferidos de forma persuasiva, todo o seu discurso parece um encantamento.

Ancient roman society associated the female body and mind with the practice of *ueneficium* a ritual disrupting personal boundaries and undermining an individual's control over his own body. Engaging in *ueneficium* involves the use of *uenenum* and is a task to which a woman is indeed by her nature well suited<sup>52</sup>.

Pode-se notar também que a caracterização desse tipo de personagem é carregada de exageros e , como afirma Propp<sup>53</sup>, o exagero é muito utilizado na descrição de personagens consideradas “negativas”, servindo como instrumento para descrever inimigos e ferramenta de depreciação. Esse exagero só passa a ser cômico no momento em que desnuda um defeito, essas mulheres são caçadoras, possuem uma linguagem persuasiva e seu caráter artificial deixa-se transparecer no modo como se vestem cheias de adornos. O cômico atestado, neste excerto, constrói-se, principalmente, pela acumulação e enumeração, empregada por Plauto ao descrever as vestes. A capacidade de criar novos modelos de vestidos aos quais corresponde uma nova designação demonstra, de certa maneira, o poder que ela tem de ostentar um luxo abusivo que não se extingue. Ela é capaz alterar a sua imagem com adornos caros, refletindo a ambição que domina a sua alma, cujo objetivo maior é a arte da sedução.

Assim, além das “jovens castas”, outro tipo de personagem feminina retratada nas comédias e ao que parece mais elaborada que na vida real são as cortesãs. Essas mulheres parecem ter tido um papel significativo na comédia média e representavam uma notável figura da sociedade nas camadas mais ricas das cidades helenísticas. Não se pode esquecer a influência da cultura grega na cultura romana. Lembrando que esse contato com a civilização grega se estreita nesse período.

Segundo Moore<sup>54</sup>, muitas cortesãs da Nea refletem as *hetaerae* da vida real, cortesãs que desempenhavam um importante papel sexual e social na vida grega. Para ele, não há dúvida de que essas prostitutas eram uma característica notável da Roma de Plauto. Essas cortesãs estrangeiras

---

<sup>52</sup> Idem, p.65. A antiga sociedade romana associava ao corpo e à mente feminina a prática do *ueneficium*, um ritual que interrompe os limites pessoais e danifica o controle de um indivíduo sobre seu próprio corpo. O engajar-se em *ueneficium* envolve o uso de *uenenum* e é uma tarefa para a qual a mulher é, de fato, por sua natureza, bem adaptada.

<sup>53</sup> PROPP, 1998. p.88

<sup>54</sup> MOORE, T. 1998, p.141

representavam um novo costume que entrava em choque com o antigo, servindo como um excelente material a ser explorado nas comédias. Segundo Hunter,

In greek new comedy, or at least in Menander, these women seem to have less prominence, although the discovery of more plays might quickly alter this impression; the character who gave her name to Menander's play *Thais*, for example, became a by-word for her power to attract numerous admirers. To the roman *populus* such women might well seem interesting and exotic, and the comic poets readily satisfied this interest.<sup>55</sup>

O cômico na figura da *fidicina* parte da ideia de que suas atitudes representam, na verdade, um novo comportamento que entra em conflito com costumes antigos. Segundo Propp, a comicidade também pode partir não apenas de diferenças sociais, mas também de diferenças relativas aos costumes entre dois povos, em uma mesma época. Logo, os estrangeiros parecem cômicos quando se destacam e se diferenciam, por suas “estranhezas”, daqueles habitantes do lugar que elegeram para viver. Segundo o autor,

Há normas de conduta social que se definem em oposição àquilo que se reconhece como inadmissível e inaceitável. Essas normas são diferentes para diferentes épocas, diferentes povos e ambientes sociais diversos. Toda coletividade grande ou pequena possui algum código não escrito que abarca tanto os ideais morais como os exteriores e aos quais todos seguem espontaneamente. A transgressão desse código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele suscita o riso.<sup>56</sup>

Segundo Gruen, A *Lex Oppia* em 215 a.C., durante a guerra contra Aníbal, proibiu que as mulheres tivessem mais do que uma *semuncia* de ouro, de vestirem roupas muito coloridas, e andarem de carruagem em Roma ou em

---

<sup>55</sup>HUNTER, R.L. 1985, p.92

Na comédia nova grega, ou pelo menos em Menandro, essas mulheres parecem ter menos proeminência, embora a descoberta de mais peças possa alterar rapidamente esta impressão; a personagem que deu o nome à peça de Menandro, *Thais*, por exemplo, tornou-se conhecida pelo seu poder de atrair inúmeros admiradores. Ao povo romano, essas mulheres podem muito bem parecer interessantes e exóticas, e os poetas cômicos, prontamente, satisfaziam esse interesse.

<sup>56</sup> PROPP, 1992, p.60.



qualquer cidade no espaço de 1,76 km. Parece ser uma medida de guerra projetada para reunir a comunidade e resgatar o tesouro. A *Lex Oppia* foi uma *Lex sumptuaria*, não um meio de alívio econômico. Como tal, o seu valor principal era simbólico em vez de pragmático. O fato de as mulheres aparecerem enfeitadas e com joias em público seria ofensivo em um momento de dificuldade econômica<sup>57</sup>. Além disso, se considerarmos a comédia romana como uma comédia da família, ao se enfeitarem mais com joias e vestidos, as mulheres passariam a chamar mais atenção dos homens, o que poderia pôr em risco maior a estabilidade das famílias.

Apesar de a cortesã e a *lena* serem consideradas como desonrosas, as suas atividades não eram ilegais, e eram toleradas. Prostituição era um negócio como qualquer outro, e as rendas de bordéis faziam parte das receitas dos estados de muitos cidadãos respeitáveis. Em Plauto, de uma forma geral, as cortesãs seguem duas categorias: as denominadas “más”, que são aquelas que são inteligentes e experientes, mas mercenárias e insensíveis; e as “boas”, que são as meninas mais jovens, que, dedicadas aos seus amantes, por já serem suas amantes, ou as que esperam para serem compradas e libertadas.

Segundo Gardner, muitas cortesãs eram escravas. Seus donos sofriam a acusação da infâmia, mas podiam administrar seus negócios sem serem incomodados pela lei. O ato de uma escrava *lena* prostituir os escravos de seu *peculium* não era considerado *infâmia*, a menos que ela fosse uma liberta<sup>58</sup>.

As libertas, as libertas, que eram cortesãs, e as mulheres nascidas livres de origem humilde podiam ser concubinas, e em *Epidicus* há a menção deste fato quando o soldado revela a sua intenção de libertar a escrava justamente para que passasse a ser a sua concubina, como pode ser visto no fragmento abaixo:

**MI.** (...)

Ego illam uolo hodie facere libertam meam,  
mihi concubina quae sit.

**PER.** Te absoluam breui:

argenti quinquaginta mihi illa empta est minis:  
si sexaginta mihi denumerantur minae,

---

<sup>57</sup> GRUEN, E. Plautus: Plautus and the Public stage. In: SEGAL, E (org) *Oxford readings in Menander, Plautus and Terence*. New York: Oxford University Press, 2001 p.91.

<sup>58</sup> GARDNER, J. 1991, p.221.

tuas possidebit mulier faxo ferias,  
atque ita profecto, ut eam ex hoc exoneret agro.

470

**MI.** Eu quero, hoje, torná-la minha liberta, para que seja minha concubina.

**PE.** Eu te desembaraçarei imediatamente: aquela foi comprada por mim por 50 pratas. Se me pagares 60, faço com que a mulher se aposse de tuas diversões, e assim a faço ir embora desta terra e tu te livras do peso dela.

Enganado por Epídico, o soldado pensa que a jovem, em poder de Perífanos, é a sua amante Acropolistis, a mulher pela qual o jovem enamorado se apaixonou pela primeira vez. Entretanto, quem ele está prestes a comprar é a *fidicina* contratada por Epídico, fingindo ser a outra. Neste trecho, o soldado deixa claro que seu objetivo é tornar essa jovem a sua concubina, o que não é questionado em relação a esta personagem. No entanto, quando o concubinato está relacionado ao jovem, o fato é tratado diferentemente, ele é mal visto, pelo menos, na ótica do pai.

Assim, o problema não é a questão do concubinato em si; no entanto, pela fala do velho seria de se esperar um casamento para o jovem, o que o impediria de ter um relacionamento sério com uma lirista, fato que pode comprometer a *fides*, ou seja, pode-se perceber na representação desta cena a possibilidade de perda do comprometimento com os valores antigos. Ótica essa evidenciada, por exemplo, na anedota sobre Catão, citada várias vezes durante ou logo após a morte de Plauto.

*Catone transeunte quidam exiit de fornice; quem, cum fugeret, reuocauit et laudauit. Postea cum frequentis eum exeuntem de eodem lupanari uidisset, dixisse fertur: adulescens, ego te laudauit, tanquam huc interuenires, non tamquam hic habitares.*

Um homem saiu de um bordel enquanto Catão estava passando. Quando o homem começou a fugir, Catão o chamou de volta e o elogiou porque ele estava procurando prostitutas em vez de virgens ou mulheres casadas. Mais tarde quando viu o mesmo saindo do mesmo Lupanar disse: Jovem, te elogiei por vir aqui e não por morar aqui. (Pseudo-Acron em Horácio Sat. 1.2.31-32)

Se levarmos em consideração Catão, como representante e porta-voz dos costumes antigos, podemos perceber que o diálogo entre os dois *senes* abaixo está intimamente ligado ao que Catão defendia.

(...) **AP.** *continuo ut maritus fiat.*

**PE.** *Laudo consilium tuum.*

190

*nam ego illum audiui in amorem haerere apud nescio quam fidicinam;  
id ego excrucior.*

(...) **AP.** Pois, imediatamente é preciso casá-lo.

**PE.** Elogio teu conselho. Na verdade, eu ouvi que ele é presa de amor de uma lirista não sei qual. Isto me atormenta.

A questão do filho ter se apaixonado por uma lirista é preocupante para o pai. Perífanos quer que ele se enquadre no que é esperado de um cidadão romano, que ele constitua uma família. O concubinato seria uma solução para o *miles*, mas não é para esse jovem.

Pode-se concluir a partir, por exemplo, dos excertos anteriores, que discursos conservadores vigentes como os de Catão aparecem na boca de personagens como os *senes*, que a *lex Oppia* é uma lei que tenta conter o luxo excessivo das mulheres e que, na comédia, pode-se sentir os seus reflexos no luxo dessas cortesãs. Nem tudo que vem da Grécia é bom, há uma chamada de atenção para os excessos existentes na sociedade grega que estavam sendo levados para Roma, pondo em perigo os valores próprios da tradição romana, caros aos antepassados.

Além disso, os estudiosos apontam que as cortesãs não estavam apenas presentes em Roma no final do terceiro e início do segundo século, mas que seu número foi aumentando. Como decorrência das incessantes guerras de Roma, não só houve o aumento de escravas capturadas e prostitutas, mas também de mais mulheres livres se tornando prostitutas, por falta de qualquer outro meio de sustento. Pode-se argumentar que, embora o público de Plauto estivesse familiarizado com a classe baixa dessa categoria de mulheres, *scorta*, que podem ser encontradas tanto nos bordéis como nas ruas de Roma, ele não teria contato com uma da classe superior, mais refinada como *Phronesium* da comédia plautina *Truculentus*, que poderia lhe ser estranha e exótica<sup>59</sup>.

O papel da cortesã já começa a ter contornos significativos nessa época, uma vez que a cortesã era uma mulher livre disponível para relacionamentos

---

<sup>59</sup> MOORE, T. 1998, p.141.

amorosos, numa sociedade em que as mulheres de família deveriam ser preservadas, em sua honra, para o casamento e para a constituição de uma nova família. Segal considera equivalente o papel dessas mulheres ao papel do amor homossexual utilizado em um período posterior na literatura.

Romantic love, with its connotations of strong emotion and voluntary reciprocity could not easily flourish between males and females of equal status. Athenians of the classical period tended to idealize homossexual love because the passive partner, the freeborn youth, gave himself voluntarily to a mature man who pleased him, and he could not be bought for Money. The mature male expressed dominance through the act of penetration, but preceded this with rituals of abject submission, and in this sense the relationship was reciprocal. Free prostitutes were in a rather similar position. Unlike brothel slaves-*pornai*, "women for sale" – free *hetairai* gave their "companionship" voluntarily, in return for supposedly voluntary gifts of clothing and jewels<sup>60</sup>.

Além disso, o termo *hetaireia* é normalmente traduzido como companheirismo: a palavra implica a adesão de um agrupamento político, social ou militar comum. Um *heitairos* é um companheiro masculino, mas uma *hetaira* porque ela estava presente em reuniões sociais masculinas, é uma prostituta<sup>61</sup>. Pode-se ver, a partir disso, a dicotomia tradicionalmente estabelecida, na Grécia, entre aquelas mulheres que circulam nos ambientes denominados masculinos e aquelas reservadas para o ambiente interno, familiar.

Se de um lado tem-se a questão moral sobre a cortesã em um discurso intimamente ligado a um pensamento mais tradicional romano, conectado talvez às preocupações que os membros, representantes do *mos maiorum* romano estavam enfrentando frente às novidades que a expansão de Roma

---

<sup>60</sup> WILES, E. Menander: Marriage and Prostitution in New Comedy. In: SEGAL, E (org) *Oxford readings in Menander, Plautus and Terence*. New York: Oxford University Press, 2001p. 44.

O amor romântico, com suas conotações de forte emoção e reciprocidade voluntária não poderia facilmente florescer entre homens e mulheres de mesmo status. Atenienses do período clássico tendem a idealizar o amor homossexual por causa do parceiro passivo, o jovem nascido livre, entregou-se voluntariamente a um homem maduro que lhe agradou, não sendo comprado por dinheiro. O homem maduro expressa a dominação através do ato da penetração, mas precedida com seus rituais de submissão abjeta e neste sentido a relação era recíproca. Prostitutas livres estavam em uma posição bastante similar. Ao contrário dos bordéis, escravas-*pornai*, "mulheres para a venda" – a liberta *hetairai*, deram o seu "companheirismo" voluntariamente, em troca de presentes supostamente voluntários de vestimentas e jóias."

<sup>61</sup> Idem, p.43.

estava ocasionando; de outro, quando se analisa a obra, não se pode esquecer de que fazer o jovem se casar é essencial para o enredo, pois dá a ideia a Epídico de como extrair dinheiro de Perífanos. Destarte, para que o jovem não ficasse com a lirista, o pai deveria comprá-la para si, dando ao escravo Epídico o dinheiro de que necessitava para pagar a cativa que seu senhor adquiriu. Pode-se lembrar que Perífanos já havia dado dinheiro para obter uma lirista que passava por sua filha.

**EP.** *Continuo arbitretur uxor tuo gnato atque ut fidicinam* 267  
*illam quam is uult liberare, quae illum corrumpit tibi,*  
*ulciscare atque ita curetur, usque ad mortem ut seruiat.*

**EP:** Imediatamente é preciso uma mulher para teu filho, desta forma te vingará daquela lirista que ele quer libertar, a qual o corrompe, servirá para sempre como escrava até a morte.

Nota-se que a *fidicina* se apresenta como uma personagem dúbia, visto que o público já sabe, de antemão, que ela foi libertada pelo escravo a pedido do jovem enquanto este estava na guerra, mas para os “senes”, que são vítimas das artimanhas do escravo, a jovem permanece escrava. Relembrando que a jovem amante foi comprada no lugar da filha de Perífanos, somente o fato de ser a *fidicina* uma escrava possibilitaria o diálogo abaixo, o liberto apesar de continuar a servir o seu senhor, este perde os poderes de vida e morte, compra e venda sobre aquele. Além disso, tratar como uma escrava a cortesã liberta, que escolhe os amantes que quer para si, seria destituí-la de sua autonomia, de seus direitos, conquistados através da liberdade.

Neste momento da peça, cena II, ato III, o comediógrafo utiliza-se de outra lirista, para que os planos do escravo funcionem. Neste excerto o escravo explica para o público o que terá de fazer em seguida, já que, na cena seguinte, entra a lirista. Nota-se que a lirista, por natureza, tem o poder da dissimulação, de modo que Epídico a qualifica como *subdola*. Assim, de antemão o público já sabe o que esperar daquela personagem no momento em que entrar em cena.

**EP.** *nullum esse opinor ego agrum in agro Attico*  
*aeque feracem quam hic est noster Periphanes.*  
*quin ex occluso atque obsignato (atque) armario*

*decutio argenti tantum quantum mihi lubet.*  
*quod pol ego metuo si senex rescuerit,* 310  
*ne ulmos parasitos faciat, quae usque attondeant.*  
*sed me una turbat res ratioque, Apoecidi*  
*quam ostendam fidicinam aliquam conducticiam.*  
*atque id quoque habeo: mane me iussit senex*  
*conducere aliquam fidicinam sibi huc domum,* 315  
*dum rem diuinam faceret, cantaret sibi.*  
*ea conducetur atque ei praemonstrabitur*  
*quo pacto fiat subdola aduersus senem.*  
*ibo intro; argentum accipiam ab damnoso sene.*

**EP:** Nenhum campo há, é o que penso, em campos da Ática tão fértil quanto este nosso Perífanos, porque daquele trancado e selado cofre de prata, faço cair tanto quanto me agrada. Por Pólux! Tenho medo de que se o velho souber, faça das varas de olmo parasitas meus, as quais sempre me desbastam. Entretanto, um fato do plano me atormenta: contratar uma lirista para mostrar a Apécides, mas até isso tenho: de manhã, o velho me mandou trazer alguma lirista para esta casa, para que, enquanto ele sacrificasse aos deuses, ela cantasse. E ela será levada e será ensinada de modo que ela desempenhá o papel diante do velho. Entrarei e receberei a prata do pródigo velho.

Em um “aparte”, o escravo explica o que tem de fazer para conseguir ludibriar o velho, ele deve contratar uma lirista qualquer *aliquam fidicinam*. A lirista é caracterizada, nesse momento, por *subdola*, é uma mulher que tem iniciativa, que sabe lidar com situações adversas e que está sempre pronta para exercer essa função. Nesse trecho, também aparece o “didatismo” negativo de Epídico ao mostrar as suas ações reprováveis. É o escravo aquele que vai ensiná-la como enganar (*praemonstrabitur*). Assim, Epídico, o escravo, é o mestre e ela, a liberta, a discípula capaz de executar todo o seu plano ao representar o papel que o escravo lhe havia determinado. A *fidicina*, cuja reputação não é considerada boa, tem condições de agir em sociedade, de levar uma vida própria, tendo um comportamento considerado usualmente reprovável. Ela é uma mulher dissimulada, sua ação está de acordo com o que se poderia designar a perspectiva do engano, estando a venalidade sempre presente.

No ato seguinte, cena II, Epídico reafirma que precisa contratar uma lirista, e novamente mostra ao público como ela deve ser encarada. Além de a

*fidicina* ser competente na arte de dissimular, conta com os ensinamentos do escravo, que a encarrega de enganar os velhos, tornando, assim, a intriga mais complexa. Por isso, o público deverá ficar mais atento para saber diferenciar, na representação da peça, o jogo cômico que permite distinguir o que é falso do que é verdadeiro.

**EP.** *Iam ego parabo* 371  
*Aliquam dolosam fidicinam, nummo conducta sit,*  
*Quae se emptam simulet, quae senes duo docte ludificetur.*  
*Eam ducet simul Apocides ad tuum patrem.*  
**EST.** *Vt parate!*  
**EP.** *Eam permeditatam meis dolis astutiisque onustam*  
*Mittam.(...)*

**EP.** Agora arrumarei outra lirsta manhosa que se possa contratar por um sestércio, ela vai fingir que foi comprada e enganará os dois velhos doutamente. Assim que Apécides a levar a seu pai.

**EST.** Que sagaz!

**EP.** A enviarei bem ensinada cheia das minhas artimanhas.

Na descrição feita por Epídico, a *fidicina* é caracterizada como *dolosam*, ela usa de malícia na sua maneira de agir em sociedade para resolver os problemas. A personagem age com perspicácia (*docte ludificetur*), pois o engano faz parte de sua atuação na peça. O termo *docte*, vinculado à ação da *fidicina*, possui, no contexto, um sentido negativo, servindo para compor o retrato cômico dessa mulher. Dessa maneira, há um retrato negativo da *fidicina* quanto ao seu aspecto psicológico e social, ou seja, não só o escravo é capaz de ter ações negativas na sociedade, mas também uma mulher jovem, de vida livre.

Embora a *fidicina* já possua uma facilidade inata para dissimular, o crédito pela elaboração do plano é atribuído ao escravo, e isto não poderia ser diferente, pois cabe ao escravo criar estratégias para resolver a trama. No entanto, pode-se concluir, aqui, que a *fidicina*, com menos evidência que o *seruus*, serve como “motor auxiliar” no desencadeamento da intriga.

No segmento abaixo, fica clara uma oposição existente na comédia quanto aos costumes das personagens dos grupos das *uirgines* e das *fidicinae/meretrices*.

**PER.** Caue siris cum filia

400

mea copulari hanc neque conspicerere. iam tenes?

in aediculam istanc sorsum concludi uolo.

diuertunt mores uirgini longe ac lupae.

**AP.** Docte et sapienter dicis. Num(quam) nimis potest pudicitiam quisquam suae seruare filiae.

**PE:** Não deixa minha filha se meter com esta da Trácia nem olhá-la. Entendeste? Em um cubículo quero esta enclausurada, sozinha. Muito diferentes são os costumes de uma jovem e de uma prostituta.

**AP:** Dizes sabiamente e judiciosamente. Nunca é demais alguém velar pelo pudor de sua filha.

O trecho mencionado inicia-se com a construção do imperativo negativo *caue* + infinitivo *caue copulari* e *conspicere*, expressando a repugnância da ideia de ver juntas mulheres que pertencem a grupos distintos. Como já foi assinalado anteriormente, à *uirgo* cabe o espaço da casa, e como a cortesã deverá ser levada para dentro de casa, esta não deve ter a liberdade de andar pela casa, devendo ficar em um lugar fechado para que não entre em contato com a jovem de família e possa exercer, de algum modo, influências negativas sobre seu comportamento. Há uma preocupação paterna com a educação feminina, a educação deve ser baseada nos valores tradicionais, por isso a jovem deve ser respeitada em sua honra.

Atente-se ao vocábulo utilizado para mencionar as mulheres neste fragmento *uirgini* e *lupae*, ressaltando as diferenças entre elas. Enquanto o primeiro termo faz referência àquela que se comporta com decência, de acordo com os bons costumes, o segundo diz respeito à *loba*, à prostituta. Segundo Veyne,

Para os romanos, a prostituta é uma “loba” espreitando sua presa de seu antro, o “lupanar” ... Roma deve sua fundação a uma loba; a imagem insólita do animal selvagem dando de mamar a Rômulo e Remo tornou-se símbolo nacional. Entretanto, desde a Antiguidade, os historiadores se empenharam em racionalizar esse mito a fim de



descobrir por trás dele uma realidade muito mais trivial: os bebês abandonados só tiveram saúde graças a uma mulher batizada como Lupa (a loba) pelos pastores, aos quais ela se prostituía. Esse apelido, segundo os antigos, unia o odor à capacidade do animal no sentido da obscenidade proverbial das prostitutas. Quer seja fantasiosa ou não essa explicação para o nome de Loba, a prostituta ficou sendo a “loba” espreitando a presa de seu antro, o “lupanar”<sup>62</sup>.

No ato III, cena V, aparece em cena a lirista contratada por Epídico para se passar pela lirista, amante de Estratípocles. É interessante comentar que a ação das personagens femininas na peça só se faz presente a partir do verso 496, até então, nos versos anteriores, só há referências.

Apesar de o escravo mencionar que a tal lirista seria convincente na arte de enganar, no fragmento abaixo, a lirista contratada serve também como um “expositor”, a partir do momento que o soldado já revelou que ela não é a *fidicina* Acropolistis. Assim, ela revela para o público e para Perífanos (o pai do jovem) que a lirista comprada pelo seu filho foi liberta por ele, revelando ao velho a sua verdadeira identidade, em uma cena cômica desencadeada pelo quiproquó.

<b>PE.</b> (...) mercatus te hodie est de lenone Apoecides?	495
<b>FIDICINA</b> Fando ego istunc hominem numquam audiui ante hunc diem, neque me quidem emere quisquam ulla pecunia potuit: plus iam sum libera quinquennium.	
<b>PE.</b> Quid tibi negotist meae domi igitur?	
<b>FI.</b> Audies:	
Conducta ueni ut fidibus cantarem seni, dum rem diuinam faceret.	500
<b>PE.</b> Fateor me omnium hominum esse Athenis Atticis minimi preti. sed tu nouistin fidicinam Acropolistidem?	
<b>FI.</b> Tam facile quam me.	
<b>PE.</b> Vbi habitat?	
<b>FI.</b> Postquam liberast, ubi habitet dicere admodum incerte scio.	505
<b>PE.</b> Eho an libera illa est? quis eam liberauerit, uolo scire, si scis.	
<b>FI.</b> Id quod audiui audies: Stratippoclem aiunt, Periphanei filium, absentem curauisse ut fieret libera.	
<b>PE.</b> Perii hercle, si istaec uera sunt; planissime meum exenterauit Epidicus marsuppium.	510
<b>FI.</b> Haec sic audiui. Numquid me uis ceterum?	

<sup>62</sup> VEYNE, 2008, p.195.

**PE.** Malo cruciatu ut pereas atque abeas cito.

**FID.** Fides non reddis?

**PE.** Neque fides neque tibias.

propera igitur fugere hinc, si te di amant.

**FI.** Abiero.

515

flagitio cum maiore post reddes tamen.

**PE.** Apécides te comprou hoje do leno?

**FI.** Desse homem nunca ouvi falar até hoje, e, na verdade, nem ninguém pode me comprar, há mais de cinco anos que sou liberta.

**PE.** Então por que veio para minha casa?

**FI.** Ouvirás: vim contratada para acompanhar um velho com a lira, enquanto ele faz um sacrifício.

**PE.** Confesso que, entre todos os atenienses da Ática, eu seja o mais idiota. Mas tu conhecestes a lirista Acropolistis?

**FI.** Tão bem quanto a mim.

**PE.** Onde mora?

**FI.** Depois que foi libertada, onde mora não sei dizer ao certo.

**PE.** Quê? Então ela é liberta? Quem a libertou? Quero saber se souberes.

**FI.** Ouvirás o que eu ouvi: dizem que Estratípocles, filho de Perifanes, mesmo ausente, providenciou que ela fosse libertada.

**PE.** Por Hércules, estou perdido, se é verdade o que dizes. As minhas bolas estripou Epídico.

**FI.** Assim ouvi. Acaso queres mais alguma coisa de mim?

**PE.** Que depressa tu desapareças e morras crucificada.

**FI.** E a lira? Não me restituis?

**PE.** Nem a lira e nem as flautas. E sai daqui depressa se queres que os deuses te protejam.

**FI.** Irei; mas com maior protesto tu terás que me restituí-las.

É interessante notar que, embora, na peça, se verifique um trato semelhante envolvendo as *meretrices* e as *fidicinae*, quando a lirista responde *Tam facile quam me*, referindo-se a si mesma, ela identifica-se como *fidicina*. Entretanto, a *fidicina*, na avaliação dos homens, na peça, pode ser inserida no grupo das *meretrices*. Não sendo escrava, não precisa temer as ameaças do velho e seu discurso, uma vez descoberta a sua identidade, constata-se a

verdade dos fatos e o velho descobre que foi enganado tanto por ela, quanto pelo escravo.

Destarte, as *fidicinae* são personagens capazes de gerir a própria vida, utilizando para tal, meios, muitas vezes, reprováveis. No diálogo, ela aparece como uma mulher sem escrúpulos, dissimulada, capaz de enganar o velho Perífanos. Neste ponto, pode-se notar uma supremacia da *fidicina*, dada a sua astúcia, ao enganar o velho. Ela e Acropolistis, que também se passa por filha de Perífanos na comédia, estão no mesmo nível, ambas são venais e fingem ser o que não são, razão pela qual as *fidicinae* são personagens de natureza cômica, cujos defeitos, muitas vezes, são levados ao exagero. Sendo o riso ocasionado por elas possível, na medida em que o autor as constroi com o objetivo de fazer rir, pois a rigor só seriam efetivamente cômicas na representação de uma comédia.

Segundo Bergson, o riso deve ser equivalente a uma espécie de gesto social. Pelo temor que inspira, reprime as excentricidades. O vício cômico, por mais que o relacionemos às pessoas, ainda assim conserva a sua existência independente e simples; ele continua a ser o personagem central, invisível e presente. A arte do autor cômico consiste em nos fazer conhecer tão bem esse vício que acabemos por obter dele alguns fios dos bonecos que ele maneja; passamos então também a manejá-los, e uma parte do nosso prazer advém disso. Portanto, é precisamente uma espécie de automatismo o que nos faz rir<sup>63</sup>.

#### 4.3 *Matrona*

Os estudiosos, que pesquisam a comédia latina e a Nea, costumam afirmar que as personagens femininas que mais ganham proeminência são as representadas pelas *matronae* e as *meretrices*. Quanto ao primeiro grupo, se, de um lado, elas nos são apresentadas como esposas, pouco atraentes, rabugentas, exaltadas, desconfiadas, extravagantes, tendo, em alguns casos,

---

<sup>63</sup> BERGSON, 1983, p.20

maridos que são semelhantes a elas; de outro, há esposas que são retratadas diferentemente, apresentando atributos positivos como as duas irmãs de *Stichus*, que são fiéis e devotadas aos seus maridos que estão longe<sup>64</sup>. Outro exemplo que se encaixaria nesse grupo de mulheres com características “boas” seria a Alcmena de *Amphitruo*, assim apresentada por Duckworth: *The chaste, noble, and patriotic sentiments of Alcmena sound thoroughly roman, and as a character she is perhaps closer to real life than most of the wives in Plautus.*<sup>65</sup>

Do mesmo modo, mulheres aflitas para reencontrar as suas filhas perdidas, tais como Phanostrata, de *Cistellaria* e Filipa, de *Epidicus*, objeto de nossa análise, possuem um caráter mais humano, quando vivenciam a sua dor<sup>66</sup>.

Em *Epidicus*, a figura da *matrona*, assim como ambas as personagens vistas anteriormente (*uirgo* e *fidicina*), é inserida no enredo através de um diálogo entre os velhos Perífanos e Apécides<sup>67</sup>. Pode-se pensar que, desse modo, acontece porque as personagens femininas, de uma forma geral, pelo menos as personagens-tipo *fidicina*, *meretrix* e *uirgo*, quando aparecem na peça, fazem parte da intriga de caráter amoroso. Entretanto, a *matrona*, em *Epidicus*, é abordada de forma um pouco diferente daquelas apresentadas anteriormente, visto que ela não pertence à intriga amorosa nesta peça.

**AP.** *Plerique homines, quos cum nil refert pudet,  
ubi pudendum est, ibi eos deserit pudor,  
quom usust ut pudeat.  
is adeo tu es. quid est quod pudendum siet  
genere natam bono pauperem domum  
ducere te uxorem, 170a  
praesertim eam qua ex tibi commemoras hanc quae  
domist filiam prognatam?*  
**PE.** Reuereor filium.  
**AP.** At pol ego te credidi  
uxorem quam tu extulisti pudore exsequi,  
cuius quotiens sepulcrum uides, sacrificas 175  
ilico Orco hostiis neque adeo iniuria,

<sup>64</sup> Duckworth, 255,256

<sup>65</sup> Idem, p.257. O casto, nobre e patriótico sentimento de Alcmena soa completamente romano, e como uma personagem, ela é, talvez, a mais próxima da vida real dentre as esposas em Plauto.

<sup>66</sup> Ibidem, p.257

<sup>67</sup> Não se aborda, neste trabalho, a multiplicidade de caracteres que se encontra nesse grupo, visto que o *senex* não é o nosso objeto de estudo.

quia licitum est eam tibi uiuendo uincere.

**AP.** A maior parte dos homens, quando nada mais importa, é que sente vergonha. Quando é para ter vergonha, aí é que a vergonha os deixa, quando seria útil tê-la. Na verdade, tu és como estes homens, que vergonha há em tu te casares com uma moça de boa família, mas pobre? Principalmente com aquela que, se tu lembras, te deu esta filha que está em tua casa?

**PE.** Receio o meu filho.

**AP.** E eu, por Pólux, que pensei que tu acompanhavas, por respeito, a mulher que tu enterraste, de quem o túmulo tu vês tantas vezes, ofereces sacrifícios ao Orco, e não injustamente já que a venceste vivendo.

Nesse trecho, há a revelação de que o *senex* teve um relacionamento amoroso em sua juventude, do qual teve uma filha. Além disso, há um aspecto que não foi desenvolvido no decorrer da peça, há a afirmação ou, pelo menos, uma intenção de casamento por parte do *senex* com a mãe de sua filha.

No texto acima, há uma referência ao *pudor*, termo que aparece muitas vezes (*pudet, pudendum, pudor, pudeat, pudore*), demonstrando o respeito que mereceria uma jovem, em um verso, com um teor sentencioso. Em *Epidicus*, viu-se que, na verdade, a cativa representa a figura da *uirgo*. Pode-se depreender deste diálogo que haveria dois desfechos possíveis para esta personagem-tipo: o final feliz que se concretizaria na reparação da honra, culminando em casamento ou um final em que não houvesse uma reparação do erro, e que poderia ser considerado, de um certo modo, trágico. Desse modo, Filipa, mãe da jovem, enquadra-se neste segundo tipo, ela pertenceria à esfera da sociedade para quem não houve qualquer espécie de reparação. Tendo sido violentada no passado, na condição de *uirgo*, foi abandonada pelo então jovem que a violentou, e isto é criticado por Apécides. Este aponta para a existência de uma barreira social, ou seja, o fato de Filipa ser de uma família pobre teria sido o impedimento do casamento entre eles.

Há também uma crítica velada quanto ao casamento. Enquanto a esposa, que estava de acordo com o padrão estabelecido revelou-se uma mulher com difícil temperamento e um peso para o seu marido, a mãe da jovem que não tem o *status* de matrona, reconhecido pelo casamento,

mostrou-se digna em suas funções de mãe. Assim, o culto prestado à mulher é irônico, pois foi um alívio ela ter morrido antes dele. Além disso, a morte da esposa abre um espaço, na peça, para reparar o erro cometido no passado, dando a possibilidade de reparação através de um casamento futuro.

Aqui, aparece também a questão do casamento com mulheres pobres, mas bem-nascidas, abordada também em outras comédias plautinas<sup>68</sup>. A ênfase, na crítica ao casamento, está em se casar com uma mulher rica, como se pode ver no próximo fragmento. Nele são apresentadas duas categorias de *matrona*: a boa e a má. A primeira, na ótica dos velhos, seria aquela de boa família, mas pobre; enquanto que a segunda seria a rica. Essa diferença fica mais evidente quando é posta em cena a questão do dote.

**PER.** *Oh!*

*Hercules ego fui, dum illa mecum fuit;*

*neque sexta aerumna acerbior Herculi, quam illa mihi obiectast.*

**AP.** *Pulcra edepol dos pecuniast.*

**PER.**

*Quaequidem pol non maritast.*

180

**PER.** Oh! Eu fui um Hércules enquanto aquela esteve comigo; nem o sexto trabalho de Hércules foi mais penoso do que este oferecido a mim.

**AP.** Por Pólux! O dote como pagamento é lindo.

**PER.** Por Pólux! Se não tivesse a mulher.

Segundo Gardner, na lei romana, ao contrário da grega, todo o dote se torna propriedade legal do marido. Na prática, no entanto, o dote contribui para as necessidades da esposa e, além disso, serve como provisão legal da esposa ou da família, caso o casamento seja desfeito, isto causa necessariamente restrições para o marido gastar deliberadamente o dote durante o casamento.

Essa crítica ao dote é tão acentuada, em Plauto, que deu origem a outro personagem-tipo denominado pelos estudiosos como *uxor dotata*. Esta é um regular objeto das digressões plautinas, já que não possui, em geral, relevância para a trama. Muitas vezes, encontram-se maridos que reclamam do dote de suas mulheres, fazendo alusão à *uxor dotata* a qual, muitas vezes, não participa efetivamente da peça, como neste caso, em que Perífanos se refere à sua falecida esposa. Há, pois, duas formas de casamento em Roma: *cum*

---

<sup>68</sup> Cf. *Aulularia*

*manu*, no qual a mulher e seu dote se tornam propriedade do marido; e *sine manu*, no qual a mulher e o dote permanecem sob a *patria potestas*, sob o controle da própria família. O casamento usualmente em cena nas comédias, tendo como alvo o dote, é o *cum manu*. O importante a ser considerado sobre o casamento é o dote, e a *uxor dotata* é retratada pela comédia como um risco para o marido. Segundo Hunter, as diferenças entre uma grega *heiress* e uma romana *uxor dotata* eram poucas, permitindo aos poetas romanos trocar uma por outra sem muita dificuldade. Os dotes romanos, em geral, seriam maiores que os áticos, o que ajudou a acentuar o desconforto do marido retratado na comédia trancado em um inferno conjugal privado<sup>69</sup>. Segundo Grimal, as Matronas

...durante muito tempo permaneceram submissas, mas, depois que várias maternidades aumentavam seu prestígio, quando chegavam à maturidade e viam-se livres da ciumenta ascendência das parentas mais velhas, sua desforra era fulminante. Nesse momento os maridos, que por muitos anos tinham dominado sua juventude, tornavam-se vítimas dessa revolução doméstica<sup>70</sup>.

Segundo Moore, as contínuas guerras no tempo de Plauto, tirando de casa os maridos por um longo tempo, possibilitaram uma maior liberdade das mulheres dentro da instituição do casamento. Ao cuidarem da casa sem o marido, exerciam direitos antes concedidos a maridos e tutores. Além disso, as mulheres com ricos dotes enfraqueciam o poder do casamento, pois, ao perceberem que os maridos precisavam de seu dote, costuma-se dizer que as esposas dominavam seus maridos e os faziam gastar o dinheiro com objetos caros. No entanto, apesar desses fatos, segundo o autor, mais fatores devem ter contribuído para uma maior liberdade da mulher no casamento, como por exemplo, o aumento do divórcio e o crescimento do casamento *sine manu*.

Nas comédias plautinas, vê-se, como já foi mencionado, a *uxor dotata* ligada à *Lex Oppia*. Vale lembrar que em resposta a essa lei, um grupo de mulheres reivindicou a sua revogação. Em 215 a.C., os romanos tinham criado a *Lei Oppia*, que proibia as mulheres de terem mais de meia onça de ouro, de vestir acessórios multi-coloridos, ou de andar em carruagens em ou perto da

---

<sup>69</sup> HUNTER, 1985. p.92.

<sup>70</sup> GRIMAL, P. 1991. p. 99.

cidade a não ser que elas estivessem envolvidas em ritual religioso. (Livio 34.i.3) Em 195 a. C., contra a oposição de Catão, o velho, que era cônsul, a *Lei Oppia* foi repelida (Lívio 34.i-8.3)

Sobre o dote, vê-se ainda, em Leffingwell, que a soma do dote influenciou as relações entre marido e esposa, e que, por exemplo, um grande dote naturalmente dava à esposa mais segurança e independência. De uma forma geral, o dote é frequentemente tratado por Plauto, como objeto de comentários satíricos e crítica negativa, como, por exemplo, o marido que vende sua autoridade em troca do dote (Asin.87); uma esposa com grande dote sendo atraente antes do casamento, mas não depois (Epid.180); casar com uma mulher rica é levar um cão feroz para casa (Mil. Glor. 681)<sup>71</sup>.

É importante comentar que até este momento da peça, só se sabe a respeito da *mulier*, seja *matrona* e/ou *uxor dotata*, através do diálogo mencionado anteriormente. Na verdade, a presença da matrona no ato IV é fundamental para o desenrolar da peça. Em *Epidicus*, no momento em que ela aparece, fornece ao comediógrafo uma oportunidade valiosa de fazer comentários acerca da *uxor dotata*, personagem apenas mencionada na peça. A alusão à matrona contribui para a exploração do cômico na medida em que Filipa e a esposa de Perífanos representam matronas contrastantes: uma seria a matrona, cujo comportamento está de acordo com as leis sociais, e a outra, Filipa, seria digna do título de matrona, visto que é uma mãe zelosa e cumpre com a sua responsabilidade de educar a filha. Assim sendo, na comédia há espaço para reflexões sobre o indivíduo. Desse modo, alguém que está inserido em um determinado padrão social, possui características negativas, enquanto o outro que não está de acordo com as normas da sociedade, cumpre com o seu dever. Se, por um lado, a comédia propõe o casamento como a solução dos problemas privados; por outro, traz questionamentos sobre esta instituição.

Filipa, para uma personagem feminina, ocupa um espaço razoável na peça, uma vez que atua no ato IV inteiro (2 cenas). Neste ato, há o reencontro com Perífanos, o velho, que na sua juventude, a tinha violentado, cena que a prepara para o possível encontro com a filha.

---

<sup>71</sup> LEFFWINGEL, 1905. p.46



**PHILIPPA** Siquid est homini miseriarum quod miserescat miser ex animo,  
id ego experior, quoi multa in unum locum confluunt, quae meum pectus pulsant.  
Simul multiplex aerumna me exercitam habet.

pauertas, pauor territat mentem animi,

530

neque ubi meas colloquem spes habeo mi usquam munitum locum;

ita gnata mea hostiumst potita, neque ea nunc ubi sit scio.

**PE.** Quis illaec est mulier timido pectore peregre adueniens,  
quae ipsa se miseratur?

**FI.** Se existem infortúnios de que se possa lamentar o homem, infeliz, são estes que eu experimento, porque para mim muitos males confluem em um só lugar, males estes que ferem o meu peito. Ao mesmo tempo tribulações me atormentam. A pobreza, o pavor aterroriza minha alma, não tenho onde depositar minhas esperanças nem lugar para refúgio: minha filha caiu em poder dos inimigos e agora não sei onde ela está.

**PE:** Quem será aquela mulher que com o peito receoso chega do estrangeiro, quem é essa que se lamenta?

O diálogo começa mostrando um aspecto psicológico da personagem. Em uma espécie de aparte, ela deixa transparecer os sentimentos de sofrimento, angústia e emoção. Na linguagem de Filipa, pode-se notar um apelo ao sentimento, apelo este que pode ser visto nas personagens femininas retratadas pela tragédia. Embora se trate de uma comédia, há passagens em que, não raro, se encontra apelo ao trágico, sendo os termos *miseriarum*, *miserescat*, *miser ex animo*, *pectus*, *aerumna*, *pauor*, *territat*, *tímido pectore*, *miseratur* utilizados para demonstrar o estado de Filipa, profundamente abatido pelo desaparecimento da filha, enfatizando o seu propósito que, nesta peça, é resgatar a sua filha. Além disso, é através desta personagem que o público saberá o que aconteceu anteriormente. A matrona, em sua fala, vai expor os acontecimentos anteriores ao momento da representação da cena, é ela quem vai revelar a existência de uma jovem livre e como se tornou escrava.

Assim, Filipa, em *Epidicus*, aparece como uma figura cercada de elementos trágicos e isso pode ser percebido no uso de uma linguagem bem característica. Essa mulher, diferentemente do que ocorre com a *uirgo*, tem espaço, mesmo que seja ínfimo, para que sua voz seja ouvida. A *mulier* trazida à cena, espelha a mulher que, na vida real, é a única reconhecida dentro do sistema social romano: a matrona, mulher forte, respeitada, aquela que é responsável pela educação dos filhos. Entretanto, apesar de Filipa não ser casada, em um diálogo anterior viu-se que há essa possibilidade no verso

170a. Além disso, deve-se ressaltar que a personagem se enquadra naquilo que é esperado de uma mulher que segue o *mos maiorum*, ou seja, mulheres que levam uma vida honesta. Conforme já foi mencionado, pelas características que ela mesma apresenta, preenche os requisitos para ser considerada uma matrona, apesar de não lhe ser atribuído este título na comédia, pois o *status* de verdadeira matrona se concretizaria com o casamento.

Vale lembrar, então, que a matrona romana é uma figura importante e tem o seu valor reconhecido na instituição do casamento. A questão da mulher e do casamento está tão intimamente associada aos planos do religioso e do econômico, que, por exemplo, serão alvos de reforma no tempo de Augusto.

É ao casamento que a mulher continua a dever seu estatuto de matrona. Este nome da esposa-mãe indica mais que um simples fato da sociedade: a saber, que em Roma as mulheres eram consideradas pelos homens, essencialmente, pela sua capacidade de serem mães. Neste ponto, nada distingue Roma das outras sociedades humanas anteriores à emancipação das mulheres no mundo industrial contemporâneo. O que acima de tudo merece a nossa atenção, para além de todas as generalidades de caráter sociológico que o tema mulher-mãe pode inspirar, é um fato de ordem institucional que, esse sim, é original: o acontecimento que eleva a mulher à posição reconhecida pela sociedade de *materfamilias* já não é o parto, mas o casamento. Benveniste não tinha deixado de frisar a singularidade do nome latino do casamento, *matrimonium*, na medida em que este nome significa a “condição legal de *mater*”: o casamento é o estado de mãe, a que se destina a jovem dada pelo pai, tomada pelo esposo e em que ela própria se compromete pessoalmente. No entanto, o destino maternal da esposa significa mais do que uma função à qual as mulheres, pela sua condição, estão votadas. Não basta afirmar que a mulher se casa para se tornar mãe, mesmo que seja em corolário verdade que, segundo a fórmula legal, um homem toma esposa para dela ter filhos e que a esterilidade da esposa, ou a sua fecundidade insuficiente, seja uma das causas atestadas de repúdio a partir do século III a.C. Mas há que notar que o direito, ao forjar o nome de *materfamilias* para designar a esposa legítima, constrói a maternidade da mulher como um estatuto que se realiza unicamente no fato de ela estar unida a um *paterfamilias*: o código das dignidades desnaturaliza a maternidade para a absorver, ideal e ficticiamente, no estado de esposa de um cidadão maior<sup>72</sup>.

Uma tradição divergente liga, na verdade, o título de *matrona* ou de *materfamilias*, no casamento, à procriação: um filho único daria direito ao primeiro título, vários filhos dá-lo-iam ao segundo. Todavia, para além do fato de que esta tradição só é referida para logo ser contestada, tem contra ela os usos já mencionados das fórmulas arcaicas e mais ainda o uso corrente de matrona no sentido ou de esposa legítima, ou mesmo, em certos contextos, no sentido de mulher de bons costumes — aquela que, não sendo atriz, nem

---

<sup>72</sup> Dubby,G; Pierrot,M. 1990. p.167.

prostituta, nem servente de taberna ou de albergue, tinha direito à proteção da sua *dignitas* e merecia ser respeitada como uma esposa<sup>73</sup>.

No excerto abaixo, após um diálogo que se verifica entre as personagens, há o reconhecimento de que ambos, Perífanos e Filipa, se conheceram no passado e tiveram um relacionamento.

**PER.** Certo east \* \* \*  
quam in Epidauro  
pauperulam memini comprimere. 540  
**FI.** Plane hicine est  
qui mi in Epidauro uirgini primus pudicitiam pepulit.

**PE:** Não há dúvida de que é ela... que, em Epidauro, pobrezinha, eu me lembro de tê-la violado.

**PH.** Não há dúvida de que este é aquele que eu sendo jovem, em Epidauro, primeiro atentou contra o meu pudor.

É interessante relembrar que Filipa é uma referência à *uirgo* para a qual não houve um reparo do erro cometido. Atente-se ao uso dos vocábulos *uirgini* e *pudicitiam* referentes à Filipa, trazê-los para a cena aumenta o estado trágico desta personagem, Filipa violentada quando jovem, que teve uma filha e a educa sem qualquer amparo legal, vivendo uma situação muito difícil.

O fato revelado neste trecho é extremamente importante para mostrar o nascimento de Teléstis, as duas, mãe e filha, são identificadas através da esfera de *uirgines / uirgini* e *pudicitiam*.

No fragmento seguinte, para que não seja enganada, Filipa diz que fará uso da malícia das mulheres, normalmente associada à personagem *meretrix* através dos vocábulos *muliebris*, *malitia*.

**PHI.**(...) Muliebris adhibenda mihi malitia nunc est. 546  
**PER.** Conpellabo.  
**PHI.** Orationis aciem contra conferam.  
**PE.** Salua sis.  
**PHI.** Salutem accipio mi et meis.  
**PE.** Quid ceterum?  
**PHI.** Saluus sis: quod credidisti reddo.  
**PE.** Haud accuso fidem.  
nouin ego te?  
**PHI.** Si ego te noui, animum inducam, ut tu noueris.  
**PE.** Vbi te uisitauit?  
**PHI.** Inique iniuriu's.

---

<sup>73</sup> Idem. p.168.

**PE.** Quid iam?  
**PHI.** Quia  
 tuae memoriae interpretari me aequom censes.  
**PER.** Commode  
 fabulata's.  
**PHI.** Mira memoras.  
**PE.** Em istuc rectius.  
 Meministin?  
**PHI.** Memini id quod memini.  
**PE.** At in Epidauro  
**PHI.** Ah, guttula  
 pectus ardens mi aspersisti.  
**PE.** Virgini pauperculae 555  
 tuaeque matri me leuare paupertatem?  
**PHI.** Tun is es,  
 qui per uoluptatem tuam in me aerumnam obseuisti grauem?  
**PE.** Ego sum. salue.  
**PHI.** Salua sum, quia te esse saluum sentio.  
**PER.** Cedo manum.

**PH.** Tenho de fazer uso da malícia feminina.

**PE.** Vou dirigir-lhe a palavra.

**PH.** Contra ele, levarei a palavra como arma.

**PE.** Boa saúde para ti.

**PH.** Aceito o voto para mim e para os meus.

**PE.** E o que mais?

**PH.** Boa saúde para ti: o que me confiaste eu te dou de volta.

**PE.** Não te posso acusar de má fé, mas eu não te conheço?

**PH.** Se eu te conheço, te farei recordar de que me conheces.

**PE.** Onde te vi muitas vezes?

**PH.** Estás sendo injusto, injustamente.

**PE.** Como assim?

**PH.** E tu achas justo que eu seja intérprete à tua memória?

**PE.** Falas de modo apropriado.

**PH.** Estranhas lembranças as que me trazes.

**PE.** Eis aí, assim é mais justo, lembraste?

**PH.** Lembro-me do que posso lembrar.

**PE.** Que em Epidauro...

**PH.** Ah, derramaste uma gotinha de água no meu coração em fogo.

**PE.** A uma jovem pobrezinha e à tua mãe eu aliviava a pobreza?

**PH.** Então tu és aquele que plantou em mim penoso sofrimento em troca de seu prazer?

**PE.** Sim, sou eu, salve!

**PH.** Salva estou, porque sinto que estás salvo.

**PE.** Dá-me tua mão.

No verso 546, a personagem endossa o discurso da sociedade em relação à crítica que faz da mulher, diz que recorrerá à *malitia muliebris*, mas não a usa, o que mostra um certo tom ridículo vindo do seu discurso. Se há algo de risível neste momento quanto à fala desta mulher, ele estaria ligado a uma expectativa do público, visto que a personagem se prepara para enfrentar o velho, mas é ele quem toma a iniciativa do diálogo.

Segundo Propp, ao lado do riso de zombaria, há outros tipos de riso e um desses tipos é denominado “riso bom”. Nesse tipo, o riso somente é possível quando os defeitos de quem se ri não adquirem o aspecto de vícios e não provocam repulsão. Assim, pode-se ver na classificação do riso uma espécie de gradação. Pode acontecer, por exemplo, que os defeitos sejam tão irrelevantes a ponto de suscitar em nós não o riso, mas o sorriso. O defeito pode ser próprio de uma pessoa a quem amamos e apreciamos bastante ou por quem sentimos simpatia. No quadro geral de uma avaliação positiva e da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia<sup>74</sup>.

No verso 548, as trocas de palavras entre ela e Perifanes deixam transparecer um ressentimento existente nela. Entretanto, na tentativa de recordar o passado através do jogo de palavras *memoras*, *meministin*, *memini*, o ressentimento cede lugar à aceitação assim que ele a reconhece.

Pode-se entender que a utilização do verbo *sentio*, em contraposição à *uoluptatem tuam*, no discurso de Filipa, demonstra que o sentimento por ela experimentado parece não pertencer ao homem, que busca apenas o prazer. Enquanto ela sofre com a perda da filha, emociona-se ao relembrar o passado, e quando o vê imediatamente o reconhece, ele, após o ocorrido no passado, casa-se com outra, e, em sua memória, a imagem daquela jovem parece não ter ocupado lugar, pois custa a lembrar-se dela.

De acordo com Bergon, o riso, em princípio, tem a ver com a sociedade da qual ele surgiu, ele é um produto do meio; e nesse contexto, a sua utilidade é ser um instrumento de correção social. Em Plauto, por exemplo, com relação

---

<sup>74</sup> PROPP, 1992, p.152.

às personagens vistas nas seções anteriores, a diferença entre a *uirgo* e a *fidicina* são evidentes, no que se refere à sua construção dentro do cômico. Enquanto que a *uirgo* representa aquilo que está de acordo com o que é aceito pela sociedade, a *fidicina*, por seu comportamento, representa aquilo que, de algum modo, é diferente e, por não ser valorizada na sociedade, pois seu comportamento foge às normas dos costumes romanos, é mais usada comicamente. Entretanto, Filipa, por seu comportamento de mãe exemplar, pode ser considerada representante das “boas” matronas em contraposição às “más” matronas. As matronas “boas” que aparecem no *corpus latinum* parecem confirmar o estereótipo masculino. Desse modo, as esposas que são apresentadas com simpatia estão confortavelmente e enfaticamente dentro do molde criado para elas. Em uma comédia plautina, *Poenulus*, há menção ao comportamento esperado dessa categoria de mulheres.

*Matronae tacitae spectent, tacitae rideant,  
Canora hic uoce sua tinnire temperent,  
Domum sermones fabulanti conferant,  
Ne et hic uiris sint et domi molestiae. (Poen.32-35)*

Que as matronas assistam e riam silenciosamente; que elas moderem suas melodiosas vozes, e conversem em casa, para que não sejam desagradáveis para seus maridos nem aqui nem em casa.

Entretanto, mesmo mostrando um ideal de comportamento, as matronas não deixam de ser mulheres. Logo, o uso de *malitia muliebris* não pertence só àquelas que não se encaixam nos padrões estabelecidos, é algo ingênito a mulheres, segundo a sociedade. Vale lembrar que essa especificação se manifesta também em outras peças plautinas, como, por exemplo, na *Aulularia*. Segue o discurso de Eunômia, matrona da peça *Aulularia*.

Ato II – cena I

**EVNOMIA** Velim te arbitrari med haec uerba, frater, 120  
mei fidei tuaique rei (haec)  
causa facere, ut aequum est germanam sororem.  
quamquam haud falsa sum nos odiosas haberi;  
nam multum loquaces merito omnes habemur  
nec mutam profecto repertam ullam esse 125

hodie dicunt mulierem ullo in saeculo.

Eunômia: Desejaria que tu, irmão, considerasses estas palavras ditadas pela minha boa fé e pelo teu interesse: como é justo da parte de uma irmã que o seja de verdade. Bem entendido que eu não me iludo: nós somos consideradas odiosas, merecidamente somos consideradas, todas, como tagarelas. E, certamente, dizem que nenhuma mulher muda foi encontrada nem hoje e nem nunca.

É interessante notar que ao mesmo tempo em que há alusão à *fides*, um dos valores a serem respeitados por uma boa matrona, ocorre o uso de *odiosas* e *multum loquaces* mostrando, talvez, com o tom cômico, um discurso que é apregoadado no contexto social e que Eunômia e Filipa reconhecem e endossam em seus discursos. Há um apontamento da falha das mulheres no sentido de buscar uma correção. Entretanto, há uma diferença entre o riso empregado aqui e o que se percebe em relação às cortesãs.

Segundo Bergson, uma personagem cômica pode estar de acordo com a estrita moral, ou seja, não se ri apenas daquilo que é visto como vício. Na verdade, ri-se daquilo que é inflexível, rígido em uma sociedade. Dessa forma, uma virtude exagerada poderia ser motivo de riso a partir do momento que quem se isola expõe-se ao ridículo, porque o cômico se constitui, em grande parte, desse próprio isolamento. Assim se explica que a comicidade seja muitas vezes relativa aos costumes, às ideias, aos preconceitos de uma sociedade.

Do excerto anterior para o próximo, há uma diferenciação no tom empregado pela personagem, se naquele excerto ela precisou recorrer à *malitia muliebris*; neste, a personagem Filipa está em uma condição submissa, é uma mulher que perdeu sua filha e precisa de ajuda para revê-la, e essa submissão é empregada em sua linguagem.

**PHI.** Accipe, aerumnosam et miseriarum compotem mulierem retines.

**PE.** Quid est quod uoltus te turbat tuus

**PHI.** Filiam quam ex te suscepi ...

**PE.** Quid eam?

**PHI.** Eductam perdidit.

hostium est potita.

**PE.** Habe animum lenem et tranquillum: tace.  
domi meae eccam saluam et sanam. nam postquam audiui ilico  
ex meo seruo illam esse captam, continuo argentum dedi,  
ut emeretur. ille eam rem adeo sobrie et frugaliter

565

accurauit, ut...ut ad alias res est impense inprobus.

**PHI.** Fac uideam, si me esse saluam uis.

**PE.** Eho, istinc, Canthara,  
iube Telestidem huc prodire filiam ante aedis meam,  
ut suam uideat matrem.

**PHI.** Remigrat animus nunc demum mihi.

**FI:** Toma, tu seguras a mão de uma mulher infeliz e atormentada.

**PE:** O que te perturba o rosto?

**FI:** A filha que gerei de ti.

**PE:** O que tem ela?

**FI:** Tinha a criado e a perdi, ela está em poder dos inimigos.

**PE:** Tem o coração calmo e tranquilo: fica calma. Ela está salva e sã em minha casa. Na verdade, depois que ouvi do meu escravo que ela foi capturada, imediatamente lhe dei dinheiro para que a comprasse. Ele cuidou do assunto com moderação e lealdade, embora para outros assuntos ele seja oneroso e desleal.

**FI:** Deixe-me vê-la se me quer sã e salva.

**PE:** E tu, Canthara, manda a minha filha Teléstis sair, até a porta, para ver sua mãe.

**FI:** Agora, enfim, reanima-se o meu coração.

Filipa é descrita pelos termos *aerumnosam* e *compotem miseriarum*, vítima do destino que parece refletido em seu corpo através das mãos e do rosto, pois relembra o percurso de desgraças que ela teve de enfrentar. Há uma continuidade do tom trágico, em sua fala, desde que entrou em cena.

No diálogo, aparece o amor paterno e materno, ela busca constantemente a filha e ele, do mesmo modo, não poupa esforços para resgatá-la. É interessante apontar também que é, pelo discurso da mãe, que o público passa a saber, no decorrer da peça, o que tinha acontecido à jovem. Filipa, assim como as matronas que na realidade são respeitadas e ouvidas, tem o poder da palavra na comédia, ela é peça fundamental para o desfecho. Vale lembrar também que a imagem da matrona é indissociável do seu papel de cuidar dos filhos, e Filipa, matrona na comédia *Epidicus*, é aquela que está inconsolável com a perda da filha e o seu reencontro traz de volta ânimo ao seu espírito (*animus*). Desse modo, a filha representa a vida para a sua mãe e a sua ausência corresponde a morte de sua mãe. Essa cena também é marcada pela preparação da desilusão que esta mãe sofrerá. O último verso,



*remigrat animus nunc demum mihi*, deixa clara a mudança do sofrimento para a expectativa forte do reencontro entre mãe e filha.

No ato IV, cena II entram em cena Acropolistis, Filipa e Perífanos. Perífanos promove o encontro entre Acropolistis, que o pai julga ser a sua filha, e Filipa.

**AC.** Quid est, pater, quod me exciuiisti ante aedis?  
**PE.** Vt matrem tuam 570  
uideas, adeas, aduenienti des salutem atque osculum.  
**AC.** Quam meam matrem?  
**PE.** Quae exanimata exsequitur aspectum tuum.  
**PHI.** Quis istaec est quam tu osculum mihi ferre iubes?  
**PE.** Tua filia.  
**PHI.** Haecine?  
**PE.** Haec.  
**PHI.** Egone osculum huic dem?  
**PE.** Quor non, quae ex te nata sit?  
**PHI.** Tu homo insanis.  
**PE.** Egone?  
**PHI.** Tune.  
**PE.** Quor?  
**PHI.** Quia ego hanc quae siet 575  
neque scio neque noui, neque ego hanc oculis uidi ante hunc diem.  
**PE.** Scio quid erres: quia uestitum atque ornatum immutabilem  
habet haec, \* \* \*  
**PHI.** \* \* \* aliter catuli longe olent, aliter sues.  
ne ego me (nego) nosse hanc quae sit.  
**PE.** Pro deum atque hominum fidem! 580  
quid? ego lenocinium facio, qui habeam alienas domi  
atque argentum egurgitem domo prosus? quid tu, quae patrem  
tuum uocas me atque osculare, quid stas stupida? quid taces?  
**AC.** Quid loquar uis?  
**PE.** Haec negat se tuam esse matrem.  
**AC.** Ne fuat, si non uult; equidem  
hac inuita tamen ero matris filia.  
non med istanc cogere aequum est meam esse matrem, si neuolt.  
**PE.** Cur me igitur patrem uocabas?  
**AC.** Tua istaec culpa est, non mea.  
non patrem ego te nominem, ubi tu tuam me appellas filiam?  
hanc quoque etiam, si me appellet filiam, matrem uocem.  
negat haec filiam me suam esse: non ergo haec mater mea est. 590  
postremo haec mea culpa non est: quae didici dixi omnia.  
Epidicus mihi fuit magister.  
**PE.** Perii, plastrum perculi.  
**AC.** Numquid ego ibi, pater, peccaui?  
**PE.** Si hercle te umquam audiuere  
me patrem uocare, uitam tuam ego interimam.  
**AC.** Non uoco.  
ubi uoles pater esse, ibi esto; ubi noles, ne fueris pater. 595  
**PHI.** Quid, <si> ob eam rem hanc emisti, quia tuam gnatam es ratus,

quibus de signis agnoscebas?

**PE.** Nullis.

**PHI.** Qua re filiam

credidisti nostram?

**PE.** Seruus Epidicus dixit mihi.

**PHI.** Quid si seruo aliter uisum est, non poteris nouisse, obsecro?

**PE.** Quid ego, qui illam ut primum uidi, numquam uidi postea.

**PHI.** Perii misera!

**PE.** Ne fle, mulier. intro abi, habe animum bonum;

Ego illam reperiam.

**AC:** O que há , pai, por que me mandaste vir diante da casa?

**PE:** Para que vejas tua mãe, aproxima-te dela que acaba de chegar e dá teus cumprimentos e um beijo.

**AC:** Que minha mãe?

**PE:** Aquela que atormentada procura à exaustão te ver.

**FI:** Quem é esta que tu mandas me beijar?

**PE.** Tua filha.

**FI:** Esta?

**PE:** Esta

**FI:** Que eu dê um beijo nesta?

**PE:** Por que não, se ela nasceu de ti?

**FI:** Tu estás louco, homem.

**PE:** eu?

**FI:** Tu

**PE:** Por que?

**FI:** Por que eu nem sei e nem conheço esta aqui, nem a vi com meus olhos até hoje.

**PE:** Sei porque te enganas: Porque esta tem a vestimenta ornada e mudada.

**FI:** Muito diferentes mesmo ao longe são os cheiros que os filhotes e os porcos exalam, afirmo que não sei quem ela é.

**PE:** Em nome dos deuses e dos homens! O que? Eu me torno alcoviteiro para ter em casa estranhas e jogo todo meu dinheiro fora? E tu que me beijas e chamas de teu pai, por que estás aí pasmada? Por que te calas?

**AC:** O que queres que eu fale?

**PE:** Esta nega que seja tua mãe.

**AC:** Que não seja, se não quer; na verdade, mesmo que esta não queira eu serei filha de minha mãe e não é justo obrigá-la a ser minha mãe se não quer.

**PE:** Por que então me chamavas de pai?

**AC:** É tua culpa e não minha e eu não te chamaria de pai quando tu me chamas de filha? E esta também se me chamares de filha eu a chamarei de mãe. Ela nega que eu

seja sua filha: portanto, esta não é minha mãe. Enfim, esta culpa não é minha: tudo que eu disse aprendi. Epídico foi meu mestre.

**PE:** Estou morto, bati o carro.

**AC:** Por acaso, ao teu ver, pai, eu cometi algum erro?

**PE:** Por Hércules! Se eu te ouvir me chamar de pai mais uma vez, eu te mato.

**AC:** Não chamo. Quando não quiseres ser pai, então não sejas; quando quiseres, que sejas.

**FI:** Mas se foi por este motivo que a compraste, como tinhas confirmado que era tua filha, por que sinais a reconhecias?

**PE:** Nenhum.

**FI:** Como acreditaste que era nossa filha?

**PE:** Meu escravo Epídico me disse.

**FI:** Se para o escravo pareceu ser, por que tu não podias reconhecê-la?

**PE:** Por que eu só a vi uma vez, nunca a vi depois disso.

**FI:** Infeliz de mim, estou perdida.

**PE:** Não chores, mulher. Entra aqui, recobra o ânimo; eu a encontrarei.

No fragmento acima entra, em cena, a *fidicina*, Acropolistis, a lirista pela qual o jovem foi apaixonado. É importante comentar que, ao apresentar para mãe uma mulher que não é sua filha, Perífanos sofre o seu segundo engano, visto que já havia sido enganado por comprar uma lirista qualquer no lugar da lirista amante do filho.

Quando Filipa apareceu, em cena, para suplicar ajuda com o objetivo de encontrar a sua filha, o velho, Perífanos, disse ter encontrado a jovem e que a mesma estaria em sua posse, em casa. Assim, no início desse fragmento aparece a *fidicina* se passando pela *uirgo* e dá-se início ao quiproquó envolvendo essa substituição, o que gera uma situação cômica na peça. Esta cena é trágica para Filipa, mas o tom de que se reveste a cena é cômico. Logo no primeiro momento se desfaz a expectativa preparada na cena anterior, mas a cena prolonga-se para fazer rir, o cômico de situação está na insistência do velho em não aceitar a realidade. Para Perífanos a jovem que está à sua frente é a sua própria filha, para Filipa a jovem é uma desconhecida e a *fidicina* está ali para ludibriar o velho. No verso *Scio quid erres: quia uestitum atque ornatum immutabilem habet haec*, pode-se perceber que, até então, não haveria diferença, aos olhos do *senex*, entre a *uirgo* e a *fidicina*. Ele aceita que a sua

filha se vista como uma mulher desrespeitosa. No entanto, aos olhos de Filipa, essa diferença pode ser vista de longe, pois *aliter catuli longe olent, aliter sues*<sup>75</sup>. Assim, o substantivo *catuli* é associado à “jovem casta” e *sues* à cortesã. Comparação que Filipa, ultrajada, faz em relação aos comportamentos de uma jovem de família e de uma cortesã. O velho sente-se indignado diante da possibilidade de ser comparado a um leno, pelo fato de ter cortesãs em sua casa, usando o termo *lenocinium* referente aquele que possui cortesãs sob o seu poder, o que acentua o cômico nessa personagem tantas vezes enganada.

The pig, however unfairly, is a symbol of uncleanness, stupidity, sensuality, and/ or greed; its wild variety also stands for anger or rage. Until the nineteenth century “swine” was the most general term in English, and “pig” originally meant a young swine; “boar” is an adult male, “sow” an adult female, “barrow” a castrated boar, and “hog” any swine or a castrated boar; “farrow” once meant a young pig, then a litter of pigs. (...) The goddess and witch Circe turns men into pigs and other beasts, as Odysseus finds out (Odyssey 10). “Who knows not Circe / The daughter of the Sun?” Milton asks. “Whose charmed Cup / Whoever tasted, lost his upright shape, / And downward fell into a groveling Swine” (Comus 50–53). “Drunk as a pig” is a commonplace now; Gower has “drunk swine” (Confessio 5.6894), Shakespeare “swine-drunk” (AWEW4.3.255). Virgil tells Dante that many sinners who are kings above “will dwell here like pigs in slime” (Inferno 8.50). It is perhaps symbolic that Odysseus, who has spent one year with Circe, arrives in Ithaca to find his faithful swineherd in charge of 360 swine, one of which he brings each day to the suitors, who are acting like pigs in his home (Odyssey 14.13–20).

The wild boar is ferocious and dangerous. Venus warns Adonis not to hunt the boars whose tusks have the force of lightning (Ovid, Met. 10.550); in Shakespeare’s version Venus describes the horrors of “churlish swine” at length (Venus and Adonis 616–30) but in vain. The Calydonian Boar Hunt was another popular Greek tale (e.g., Ovid, Met. 8.260–444). The chorus of women in Aristophanes’ *Lysistrata* warns, “I will set loose my sow” (683), meaning “I will vent my rage,” “sow” being an appropriate change from the expected “boar”<sup>76</sup>.

<sup>75</sup> MEDEIROS, W. 1980, p.197.

Medeiros na nota 226 diz: A frase *aliter catuli longe olent, aliter sues* tem caráter proverbial e origem campesina.

<sup>76</sup> FERBER, Michael. *A dictionary of literary symbols*. Cambridge: University press, 1999, p.154.

O porco, porém injustamente, é um símbolo de impureza, estupidez, sensualidade, e/ou ganância; sua variedade selvagem também significa raiva ou fúria. Até o século XIX “suíno-swine” foi o termo mais geral, em Inglês, e “pig – porco” significava originalmente um suíno jovem; “boar – Javali” é um macho adulto, “sow – porca” uma fêmea adulta, “barrow – carrinho de mão” um javali castrado, e “hog – porco” qualquer suíno ou um javali castrado; “Farrow – Ninhada” já significou um jovem porco, em seguida, uma ninhada de porcos. A deusa e bruxa Circe transforma homens em porcos e em outros animais, como Ulisses descobre (Odyssey 10). “Quem não conhece Circe / A filha do Sol?” Milton pergunta. “De quem encantada Taça / Quem provou, perdeu sua forma vertical, / E para baixo caiu em forma de um suíno rastejante” (Comus 50-53). “Bêbado como um porco” é um lugar-comum agora; Gower

Perífanos é ridicularizado por duas mulheres: uma respeitável, Filipa, que não entende como ele pôde ser tão enganado afirmando que ele está louco *Tu homo insanis* e uma outra, a *fidicina*, que o culpa por achar que ela é a sua filha. Assim, de certo modo, pode-se perceber, nessa cena, uma superioridade na capacidade de discernimento da figura feminina em relação a masculina, mais precisamente, em relação a Perífanos, o velho. Nota-se também que Acropolistis age de acordo com o que é esperado dessa categoria de mulher, detentora de um discurso falaz, capaz de iludir, enganar e confundir e que as lristas estão no mesmo círculo social dos escravos, na medida em que ambas foram cúmplices, parceiras de Epídico nas artimanhas que levaram ao desenrolar da trama na comédia.

---

tem "suíno bêbado" (Confessio 5,6894), Shakespeare "porco-bêbado" (AWEW4.3.255). Virgílio diz a Dante que muitos pecadores que são reis acima "vão morar aqui como porcos na lama" (Inferno 8,50). É talvez simbólico que Odisseu, que passou um ano com Circe, chega em Ithaca para encontrar seu fiel guardador de porcos no comando de 360 suínos, um dos quais ele traz todos os dias para os pretendentes, que estão agindo como porcos em sua casa (Odyssey 14,13-20). O javali é feroz e perigoso. Vênus adverte Adonis para não caçar os javalis cujas presas têm a força de um relâmpago (Ovídio, Met 10.550.); na versão de Shakespeare Vênus descreve os horrores do "suíno grosseiro" em comprimento (Vênus e Adonis 616-30), mas em vão. "The Calydonian Boar Hunt" era outro conto grego popular (por exemplo, Ovídio, Met. 8,260-444). O coro de mulheres em Aristophanes' *Lysistrata* warns: "Vou começar a perder minha porca" (683), que significa "eu vou desabafar minha raiva", "porca" sendo uma mudança apropriada do esperado "javali".

## CONCLUSÃO

Ao longo deste estudo, procurou-se analisar as personagens femininas presentes na comédia plautina *Epidicus*, levando-se em consideração o contexto histórico, o cômico e a caracterização dessas figuras femininas como personagem-tipo, tendo em mente, sempre que possível, a relação ficção-realidade.

Ao refletir sobre estas personagens, em nossa análise foi possível demonstrar a existência de três tipos recorrentes de personagens femininas nesta comédia: a *uirgo*, a *fidicina* e a *matrona*. A peça apresenta, em sua intriga, uma duplicidade de paixões, no que diz respeito ao jovem enamorado Estratípocles, o que torna a trama mais complexa na busca de uma solução, pelo fato de o jovem se apaixonar, em um primeiro momento, por Acropolistis e, depois, por Telestis.

Quanto às personagens-tipo, nota-se a presença de duas liras, Acropolistis e outra sem nome. No que diz respeito à *matrona* e à *uirgo*, há uma diferença de abordagem na peça se confrontadas com as liras. Pode-se perceber, nestas personagens, uma duplicidade representada por Telestis, no presente, e Filipa, na alusão ao passado. A *uirgo* da peça é Telestis, a jovem de nascimento livre, raptada e tornada cativa. Não se pode, no entanto, desprezar a alusão ao passado de Filipa, mãe de Telestis, que na condição de *uirgo* foi violentada por um jovem, Perífanos, nascendo dessa união Telestis. A violação é um fato comum a esta personagem-tipo nas comédias plautinas, que encontra solução no casamento, fato que não ocorre com Filipa, que cuida de sua filha sozinha, ou seja, a jovem Filipa não teve o percurso usualmente esperado da comédia. Há também que considerar a condição de *matrona* na peça, pois se, por um lado, há uma alusão à *uxor dotata*, esposa falecida de Perífanos, por outro, pode-se considerar a figura de Filipa, por seu comportamento e por sua trajetória ao longo da peça, digna representante desse *status*, ainda que não lhe fosse conferido esse título na sociedade.

Na análise da *uirgo*, poderia se considerar esta personagem mais próxima da realidade, pois, segundo a tradição, a jovem teria como seu espaço o ambiente doméstico, donde se pode explicar as raras aparições dessa

personagem em cena; portanto, a sua *absentia* se justificaria pela ausência de cenas internas no espetáculo. Além disso, mãe e filha na condição de *uirgines*, tendo vivenciado situações críticas, possuem, em comum, o percurso até certo ponto trágico no desenrolar da comédia. Com o rapto, a vida de Telestis é marcada pelo sofrimento, que será reparado com um final feliz. No entanto, a cena do reconhecimento vai demonstrar que ela é meia-irmã de Estratipocles, o jovem por ela apaixonado, fato que inviabiliza o casamento porque se fosse realizado seria, conforme as leis romanas, um incesto. Então, o final reservado para Telestis está no reencontro com a sua família, e na possibilidade de ser acolhida no seio de uma família legalmente constituída.

Quanto à figura da *fidicina*, percebe-se que ela pertence ao mesmo ambiente da *meretrix*, não existindo, pois, grandes diferenças na abordagem dessas personagens. Elas costumam ser caracterizadas, na comédia romana, de uma forma exagerada e, essencialmente, “negativa”, na construção de um retrato cômico. Se, de um lado, essa personagem é caracterizada como venal e sem escrúpulos por causa dos seus costumes que deturpam o *mos maiorum*, de outro, tem defeitos morais que são alvo de crítica por parte da sociedade, por isso dentre as personagens femininas é a que mais se presta ao cômico. As diferenças de costumes entre a *uirgo* e a *fidicina*, em *Epidicus*, são flagrantes.

É importante enfatizar que, na peça, a matrona, de fato reconhecida socialmente, é a *uxor dotata*, mulher de Perifanes. Ela não tem qualquer atuação na peça, mas há referência à sua morte e ao seu difícil temperamento, a ponto de o marido se sentir aliviado com a sua ausência. Em oposição a esta personagem está Filipa, que, apesar de não ter tido a reparação devida com o casamento, por parte do jovem que a violentou, teve um comportamento exemplar, digno de uma verdadeira e boa matrona.

As personagens femininas, apesar de terem um papel reduzido no que diz respeito a sua atuação nas comédias, têm assegurada, sem dúvida, a sua importância no desenrolar da trama.

Nos pares das personagens-tipo, de *Epidicus*, constata-se que a *uirgo* não é propriamente uma personagem cômica; a matrona apresenta uma dualidade: enquanto *uxor dotata* é cômica; Filipa, por sua trajetória de vida, não seria uma personagem propriamente cômica. Por fim, as *fidicinae* poderiam ser

consideradas, nessa peça, as protagonistas do cômico, em relação às personagens femininas, pela desenvoltura que demonstram no desenrolar da intriga.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFOLDY, Geza. *A História Social de Roma*. Lisboa: Presença, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ed.Ars poética,1993.
- FUNARI, P; FEITOSA, L; SILVA, G (org.) *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: SP, Unicamp, 2003.
- BALSDON, J. P. V. D. *O Mundo Romano*. Rio de Janeiro: Editor Zahar, 1968.
- BAYET, Jean. *Litterature Latine*. Paris: Armand Colin, 1953.
- BEARE, W. *The Roman Stage*. London: Methuem e Co.LTD ,1995.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Rio de Janeiro: Zahar,1983.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ed. Ática, 1985.
- CANDIDO, A. et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 2011.
- CANDIDO, Maria R (org). *Mulheres na Antiguidade: novas perspectivas e abordagens*. Rio de Janeiro: UERJ/NEA; Gráfica e editora DG Ltda, 2012.
- CANTARELLA, Eva. *Pandora's daughters. The role & status of women in Greek & Roman antiquity*. London: The Johns Hopkins University Press, 1987.
- CARDOSO, Zélia. *A Literatura Latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- CARRATORE, E. *Plauto e a helenização de Roma: alguns aspectos*. Alfa: Revista de linguística UNESP, São Paulo, V.22/23, P.5-41, 1976/1977.
- CODOÑER, Carnen. (org) *Historia de La Literatura Latina*. Madrid: Cátedra, 2011.
- COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*.2ª Ed. São Paulo: Edipro,1999.
- DUBY, G, PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente – A Antiguidade*. Porto: Edições Afrontamento, 1993.1v.
- DUCKWORTH, George E. *The Nature of Roman Comedy*. Princeton: Princeton University Press,1952.
- DUTSCH, Dorota M. *Discourse in Roman comedy on echoes and voices*.Oxford studies in Classical Literature and Gender Theory. Oxford University press, 2008.
- ENK, J; FORTER, E; WHITLEY, A (org). *The Comic in Theory & Practice*. New York: Appleton-century-crofts,1960.

FEITOSA, Lourdes. *Gênero e Sexualidade no Mundo Romano: A antiguidade em nossos dias*. História: Questões & Debates, Curitiba, Ed. UFPR n. 48/49, p. 119-135, 2008.

FRAENKEL, Eduard. *Plautine elements in Plautus*. Oxford: Oxford University press, 2007.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. *Grécia e Roma* São Paulo: Editora Contexto, 2003

GAILLARD, Jacques. *Introdução à Literatura Latina*. Trad. de Cristina Pimentel Sintra: Editorial Inquérito, 1992.

GARDNER, Jane F. *Women in Roman Law and Society*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

GÉLIO, Aulo. *Noites Áticas*. Tr. e notas: José R. Seabra F. Eduel, 2010.

GIORDANI, Mário C. *História de Roma*. Ed. Vozes, 1976.

GRANT, M. *História de Roma*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1987.

GRIMAL, Pierre. *A Vida em Roma na Antiguidade*. Lisboa: Ed. Europa-América, 1995.

\_\_\_\_\_ et alii. *La Femme à Rome et dans La Civilisation Romaine*. In Histoire mondiale de la femme. Préhistoire et Antiquité. Paris, Nouvelle Librairie de France, S.D.

\_\_\_\_\_. *O Amor em Roma*. Lisboa: Edições 70, 2005

\_\_\_\_\_. *O Teatro Antigo*. Lisboa: Edições 70, 2002.

HUNTER, R.L. *The New Comedy of Greece & Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LEFFINGWELL, Georgia W. *Social and private life at Rome in the time of Plautus and Terence*. Columbia University. Longmans, Green & co., Agents, London: P.S. King & son, LTD, 1918.

LESSA, Fábio. *Mulheres de Atenas. Mélissa- do Gineceu à Agorá*. Rio de Janeiro: Maud editora ltda, 2010.

MALHADAS, D; SARIAN, H. *Teofrasto: os caracteres*. São Paulo: USP, 1978.

MARMORALE, Enzo V. *Historia da Literatura Latina*. Tradução de João Bartolomeu Júnior. Lisboa: Editorial Estúdios Cor. 1987. 1 v.

MARTINS, O. *História da República Romana*. Obras completas. Lisboa: Ed. Guimarães, 1979. 1v.

MAZEL, Jacques. *As Metamorfoses de Eros: O Amor na Grécia Antiga*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

MEDEIROS, Walter de S. *Epídico-Plauto*. Introdução, versão do latim e notas. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1980.

MICHAUT, G. *Historie de La Comédie Romaire: Plaute*. Paris, E. De Boccard Editeur, 1920. 2 t.

MINOIS, G. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: ed. UNESP, 2003.

MOORE, Timothy J. *The Theater of Plautus. Playing to the audience*. University of Texas Press, 1998.

NOËL-ROBERT, Jean. *Os Prazeres em Roma*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

PARATORE, Ettore. *História da Literatura Latina*. Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PLAUTE. *Comédies*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1935, tome III.

PLAUTO. *Comédias*. O Cabo, Garruncho, Os Menecmos, Os Prisioneiros, O Soldado Fanfarrão. Seleção, introdução, notas e tradução por Jaime Bruna (universidade de São Paulo). São Paulo: Ed: Cultrix, 1978.

\_\_\_\_\_. *Obras Completas*. Traduzidas de língua latina ao espanhol por P.A. Martín Robles. Buenos Aires: Ed: El Ateneo, 1947.

\_\_\_\_\_. *Comédias I*. Anfitrião, A comédia dos burros, A comédia da marmitta, As duas báquides, Os cativos. Introdução, tradução do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca, Aires Pereira do Couto, Walter de Medeiros, Cláudia Teixeira e Helena Costa Toipa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

PEREIRA, M.A.H. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Cultura Romana. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013, 2v.

PROPP, V. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ed. Ática, 1992.

ROSTOVITZ, M. *História de Roma*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

RYNGAERT, Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SEGAL, Erich. *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

VEYNE, Paul. *História da Vida Privada*. Do império romano ao ano mil. São Paulo: Ed. Companhia de Bolso, 2009. 1v.