

O TIPO ESCRAVO NO ENREDO DE *CAPTIVI*

CLAUDIA DIAS FARIAS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Thereza Basílio Vieira

Rio de Janeiro

Junho de 2015

O TIPO ESCRAVO NO ENREDO DE *CAPTIVI*

Claudia Dias Farias

Orientadora: Profa. Dra. Ana Thereza Basílio Vieira

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

Examinada por:

Presidente, Profa. Dra. Ana Thereza Basílio Vieira – UFRJ/PPGLC

Prof. Dr. Manuel Rolph de Viveiros Cabeceiras – UFF / PPGH

Profa. Dra. Tatiana Oliveira Ribeiro - UFRJ

Profa. Dra. Maria Regina Cândido – UERJ/ PPGHC UFRJ (Suplente)

Profa. Dra. Fernanda Messeder Moura – UFRJ/ PPGLC (Suplente)

Rio de Janeiro

Junho de 2015

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, pois tudo o que tenho, tudo o que sou e tudo o que serei vêm Dele.

À minha mãe, Marinalva, pois sempre me impulsionou, acreditando que eu conseguiria chegar até aqui.

Ao meu pai, Sidnei, porque esteve, em todos os momentos, disposto a fazer qualquer sacrifício para me ajudar.

A minha querida Mag (Ana Thereza Basílio Vieira), que com tanta dedicação, paciência e cuidado orientou-me nesta jornada.

Ao meu esposo, Carlos, por ser meu braço direito, nutrindo-me e ajudando-me com muito amor.

A comédia terminou. Todos os pensamentos, até aqueles nos quartos, devem se voltar ao negotium, a antítese do feriado. Fantasias devem ser deixadas de lado, especialmente o pallium... Até os espectadores devem agora agir conforme as tradições honradas, more maiorum. E com esse pensamento sensato, eles deixam a peça e voltam para seu próprio negotium: ser um romano.

(SEGAL, 1987: 169)

D 224t Dias Farias, Claudia
O tipo escravo em Captiui / Claudia Dias
Farias. -- Rio de Janeiro, 2015.
90 f.

Orientadora: Ana Thereza Basílio Vieira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal
do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa
de Pós-Graduação em Letras Clássicas, 2015.

1. comédia romana. 2. Plauto. 3. Captiui. 4.
verossimilhança. 5. inversão de papéis. I. Basílio
Vieira, Ana Thereza , orient. II. Título.

RESUMO

O TIPO ESCRAVO NO ENREDO DE *CAPTIVI*

Claudia Dias Farias

Orientadora: Professora Doutora Ana Thereza Basílio Vieira

Resumo da dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

A presente Dissertação tem como *corpus* a peça *Captivi*, de Plauto, comediógrafo romano de III – II a. C. Esta pesquisa apresenta a personagem *seruus* no desenvolvimento do enredo plautino e como o riso é obtido por meio de recursos manipulados através desta personagem. Com base nos estudos desenvolvidos por Henri Bergson e Erich Segal, verificam-se os elementos cômicos que caracterizam a construção do enredo da peça em questão, com a finalidade de comprovar como estes eram utilizados no teatro antigo e que, por meio deles, Plauto formulou a comicidade da peça aqui tratada.

Palavras-chave: comédia romana, Plauto, *Captivi*, verossimilhança, inversão de papéis.

Rio de Janeiro

Junho / 2015

ABSTRACT

O TIPO ESCRAVO NO ENREDO DE *CAPTIVI*

Claudia Dias Farias

Orientadora: Professora Doutora Ana Thereza Basílio Vieira

Abstract da dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.

This dissertation presents as corpus the play *Captivi*, from the Roman comedian Plautus, who lived between the III – II centuries b. C. This research presents the character *seruus* during the development of the Plautine plot, as well as how the resources manipulated by him can obtain the laughter. Based on the studies of Henri Bergson and Erich Segal, the comic elements that characterize the construction of *Captivi's* plot can be verified, in order to prove how the ancient theatre have exploited those elements and, by means of them, Plautus formulated the hilarity of this piece.

Key words: Roman comedy; Plautus; *Captivi*; verisimilitude; role reversion.

Rio de Janeiro

Junho / 2015

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. UM OLHAR SOBRE A ORIGEM DO TEATRO GREGO E ROMANO	12
3. ESTRUTURA CÔMICA DA GRÉCIA À ROMA	17
4. A COMÉDIA ROMANA: PLAUTO E <i>OS CATIVOS</i>	30
5. VEROSSIMILHANÇA EM <i>OS CATIVOS</i>	37
5.1 O GÊNERO HISTORIOGRÁFICO EM ROMA	39
5.2 ELEMENTOS VEROSSÍMEIS EM <i>OS CATIVOS</i>	43
6. RECURSOS CÔMICOS EM <i>OS CATIVOS</i>	48
6.1. A ILUSÃO	49
6.2. QUIPROQUÓS	51
6.3. A RIGIDEZ DAS LEIS	57
7. INVERSÃO DE PAPÉIS	61
7.1. APARENTES INVERSÕES DE PAPÉIS.....	62
7.2. INVERSÕES DE PAPÉIS INTRINSECAS.....	66
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
9. BIBLIOGRAFIA	87

1. INTRODUÇÃO

A literatura está presente na história da humanidade, mesmo antes de haver uma escrita codificada, pois civilizações antigas¹ possuíam já suas lendas e, por meio de cultos às entidades conhecidas, uma mitologia. Essa literatura era transmitida pela tradição oral e, com o passar dos anos, foi também exposta nos desenhos rupestres reveladores de novos recursos associados a ela, como as danças e as imitações, recebendo, assim, elementos que a tornaram fácil de ser transmitida e decorada. Cavalcanti² afirma:

Tem-se notícia de que as primeiras narrativas constituíam-se em relatos fabulosos sobre a possível história do surgimento do mundo. É certo que esses relatos estavam impregnados de conteúdos voltados para o sobrenatural, o misterioso envolvido na aura do sagrado. Eram relatos marcados pelo registro de rituais de iniciação e magia, próximos à consciência mítica e religiosa, para, somente muito tempo depois, transformarem-se em mito e história.

Esses elementos acrescidos às manifestações literárias primitivas foram se desenvolvendo e passaram não só a fazer alusão aos seres mitológicos, mas também ao dia-a-dia da humanidade. Cenas como as de uma pantomima³ que representava uma caça, ou qualquer outra situação cotidiana, tornaram-se frequentes, demonstrando que já era da natureza humana a tentativa de comunicação por meio da transformação em outro homem, ou seja, o homem sempre percebeu que esta era a melhor forma de transmissão de conhecimento.

Observa-se também a origem do teatro, que, inicialmente, na verdade é a soma de histórias transmitidas oralmente, representações do cotidiano ou dos cultos, canções e todos os outros elementos primitivos que permeavam as relações sociais daqueles povos. As pantomimas, supracitadas, são exemplos clássicos de uma das primeiras representações teatrais. Elas estavam sempre relacionadas aos cultos dedicados aos

¹ Civilizações orientais, anteriores ao século VIII a. C.

² CAVALCANTI, 2002: 28.

³ «L'ancienne pantomime était la 'représentation et l'audition de tout ce qui s'imite, autant par la voix que par le geste » (Pavis, 1996 : 239) – «A antiga pantomima era a 'representação e a audição de tudo que se imita, tanto pela voz quanto pelo gesto ».

deuses em favor da caça ou da colheita e podem ser observadas até nossos dias em tribos, como a dos aborígines, que não possuem contato direto com a nossa sociedade⁴.

Essa relação estreita entre cultos e representações permeia toda a história do teatro, chegando até o seu advento na literatura clássica ocidental. Nela, também, as manifestações teatrais estavam relacionadas aos cultos. O importante é perceber que o teatro é uma das mais antigas expressões culturais que conseguiu subsistir até nossos dias, por isso, segundo Pierre Grimal⁵, “O teatro foi, em todos os tempos, o melhor meio difusor de ideias”.

Na Grécia e em Roma, o teatro servia como uma espécie de reunião para fins de entretenimento e discussão literária que envolvia não só uma parte da sociedade, mas toda ela. Por este motivo, durante as representações, é possível constatar a presença desde senadores até escravos. O teatro vai da Grécia para Roma juntamente com sua cultura e representa uma das primeiras manifestações literárias. Dentre os gêneros que lá chegaram, estudar-se-á nesta pesquisa a origem da comédia romana e um dos seus principais representantes – o comediógrafo *Titus Maccius Plautus*, conhecido como Plauto.

Observa-se que suas comédias tratavam não diretamente da sociedade romana, mas sim das preocupações e costumes da sociedade grega do final do século IV a. C. Porém, para aproximar o contexto de suas peças da realidade diária do público, o autor insere elementos típicos romanos, como vestes, falas, etc., através de recursos comumente utilizados pelos comediógrafos, que ao mesmo tempo servem para gerar o riso e fazer com que o público reconheça as situações apresentadas nas peças.

A partir da leitura da comédia *Captiui*, pretende-se analisar a personagem Tíndaro, com o objetivo de entender as várias maneiras pelas quais Plauto representa a figura do escravo em suas obras, através da análise dos textos originais e da leitura dos textos críticos de alguns estudiosos do teatro antigo. Além disto, tem-se por objetivo analisar os aspectos cotidianos e políticos presentes naquela obra, bem como sua estrutura cômica com a finalidade de observar os recursos fundamentais para gerar o riso.

⁴ Cf. BERTHOLD, 2001: 2.

⁵ Cf. GRIMAL, 2002: 7.

Dentre os estudiosos do teatro antigo, servirão como fundamentos os livros de Richard Hunter (2010), que faz uma introdução sobre o teatro grego, levando em conta a Comédia Nova desenvolvida na Grécia por autores como Dífilo e Menandro. O autor aponta ainda a influência daquelas comédias nas peças do período arcaico latino, analisando os autores Plauto, Terêncio e Cecílio e situando-os entre as comédias utilizadas nos festivais públicos e religiosos.

A obra de Erich Segal (1987) tem por finalidade apresentar um estudo sobre o teatro antigo, traçando os caminhos do teatro grego e romano com suas respectivas características, a influência, direta ou indiretamente, destes teatros para a sociedade a que pertenciam e como seus autores se portavam, a fim de buscar a aproximação do público. Já o trabalho de Henri Bergson (1983) apresenta os recursos cômicos utilizados por comediógrafos clássicos e, nesta Dissertação, torna-se fundamental para apontar as maneiras pelas quais Plauto provoca o riso em seu público. Por fim, o estudo de Isabela Tardim Cardoso (2010) apresenta a definição de ilusão teatral e sua relação com a apreensão da atenção do público, fazendo-se essencial para que se entenda a importância da utilização de elementos verossímeis e aceitáveis ao público, como forma de provocar o público e fazê-lo entender a graça de muitas passagens em *Os cativos*.

Nesta dissertação, serão apontados os elementos fundamentais para a criação do teatro visto na Roma antiga (início do século II a. C), considerando tanto sua estrutura física, de madeira, desmontável, quanto a mitologia envolvidos em sua origem. No terceiro capítulo, serão apresentados os elementos composicionais das comédias e o posicionamento de especialista sobre esses elementos, apontando-se a maneira como eram organizados, a fim de favorecer a lógica das tramas do teatro em questão. A seguir, conta-se uma breve história sobre o surgimento do teatro em Roma e de seu desenvolvimento até os dias de Plauto, além de se fazer conhecer o enredo de *Os cativos*, peça que então será tida como base para o estudo dos recursos cômicos apresentados por Henri Bergson. Em seguida, será apresentada a teoria da verossimilhança traçada por Aristóteles com o objetivo de justificar a utilização, por Plauto, de elementos culturais na peça em questão e, no sexto capítulo, serão apresentados os recursos cômicos presentes em *Os cativos*, descritos por Bergson e confirmados por outros estudiosos das obras de Plauto, dando-se, também, exemplos de sua utilização na obra em questão e em outras obras criadas pelo autor. Por fim, será mostrado o elemento que é considerado, neste trabalho, como o mais importante para a

construção da comicidade na peça aqui estudada, que é a inversão de papéis. Serão, então, apontadas as maneiras como o autor as formulou manipulando, para tal, a personagem *seruus*.

O *corpus* de deste trabalho utilizará o texto latino presente na edição de W. M. Lindsay (1961), tida como uma das edições abalizadas entre os estudiosos de cultura clássica, por apresentar um bom aparato crítico, nos quais nos fundamentaremos para nossas análises.

2. UM OLHAR SOBRE A ORIGEM DO TEATRO GREGO E ROMANO

O teatro grego possui uma origem obscura, mas, por sua ligação constante com as lendas mitológicas e com o sagrado, o que se sabe é que está relacionado às manifestações religiosas dos cultos dedicados ao deus Dionísio. Com o passar dos anos, na Grécia, as peças passaram a ser apresentadas em um dia inteiro durante os festivais dedicados àquele deus e dividiam-se em três tragédias, um drama satírico e uma comédia. Em Roma, o teatro surge da possível junção de vários fatores culturais, como por exemplo, os jogos cênicos, iniciados a fim de cessar uma peste que se alastrava, ou as festas em celebração às vindimas quando o povo da Campina se mascarava, dançava e cantava⁶. As primeiras manifestações teatrais romanas de relevância sofreram influência direta da cultura literária grega, como veremos mais adiante.

Segundo a tradição mitológica grega⁷, da relação imprópria entre Zeus e Perséfone, nasceu o primeiro Dioniso (chamado de Zagreu). Este era preterido por seu pai, mas odiado por Hera – esposa de Zeus. Para que não acontecesse nada a ele, Zeus decidiu deixá-lo aos cuidados de Apolo e dos Curetes, no monte Parnaso. Entretanto, mesmo assim Hera conseguiu descobrir o paradeiro do pequeno deus e enviou Titãs para matá-lo. Esses conseguiram atrair e matar o pequeno (que, por ser um deus, renasceu do próprio coração) e, quando descobertos, foram fulminados por Zeus. Das cinzas que sobraram desses Titãs nascem os homens, que possuem um lado ruim (proveniente dos Titãs) e um lado bom (proveniente de Dioniso). Segundo algumas tradições, o coração do deus é engolido por Zeus ou por Sêmele, que ficou grávida dele e depois morreu fulminada por um raio ao pedir que o deus supremo aparecesse para ela em todo seu esplendor, seguindo o conselho de Hera. Zeus conseguiu salvar das cinzas o filho que estava por nascer e o implantou em sua própria coxa. Nasceu assim o segundo Dioniso. Para que Hera, por ciúmes, não atentasse novamente contra a vida de Dioniso, Zeus o mandou ser criado escondido na montanha de Nisa, por Ninfas e Sátiros que lá viviam. Um dia Dioniso decidiu espremer dentro de uma taça de ouro umas frutinhas, que nasciam nas paredes das cavernas, e ofereceu aos seus amigos; com essa atitude criou uma bebida que, juntamente com sua lira, envolveu as Ninfas e os

⁶ Cf. BERTHOLD, 2001: 139 e 140.

⁷ Cf. BRANDÃO, 1987: 117 - 123.

Sátiros, alegrando-os. Esta bebida veio a ser o vinho que conhecemos, e que tem o poder, segundo esta lenda, de fazer com que o homem aja de forma entusiástica, ou seja, se torne um *hypocrités*⁸, um ator.

Após observar esta pequena história introdutória sobre o teatro, poder-se-á observar como, com o passar dos tempos, a simples ritualização foi se organizando. Na Grécia, as apresentações eram feitas durante os festivais. Ver-se-á que as representações passaram a ter um enredo próprio e um local estruturado para dar suporte aos novos aparatos criados para darem mais realidade às cenas interpretadas no palco, de tal forma que as representações que antes eram encenadas por detrás das cortinas puderam ser feitas diante do público.

Quanto ao elenco teatral, Leão afirma:

O teatro, arte milenar, pode prescindir de tudo, menos do ator e do espectador. Basta que haja um ator vivendo uma situação e alguém que preste atenção ao que ele conta, concretiza-se, então, a comunicação entre o emissor e o receptor. Dessa maneira, o fenômeno teatral acontece, embora se considere outros elementos textuais na construção do espetáculo como a luz, o som, a cenografia e o texto dramático, configurado pelas palavras do dramaturgo⁹.

Por meio desta definição sobre o que viria a ser o fenômeno teatral, pode-se observar que desde o início do teatro já existia um público (cuja maioria era formada por homens, não se tendo certeza sobre a participação de mulheres, crianças e escravos nas apresentações¹⁰); entretanto, este mesmo público ainda participava ativamente das representações, pois, junto dos oficiantes, que faziam as oferendas e atuavam, prestavam culto ao deus do teatro. Berthold afirma:

A multidão reunida no theatron não era meramente espectadora, mas participante no sentido mais literal. O público participava ativamente do ritual teatral religioso.

⁸ Cf. BRANDÃO, 1985: 11.

⁹ LEÃO, 2004: 112.

¹⁰ DUARTE, 2013: 5.

Inseria-se na esfera dos deuses e compartilhava o conhecimento das grandes conexões mitológicas¹¹.

No entanto, somente quando houve a divisão entre plateia (local destinado ao público) e palco (local onde atores se destacavam com suas encenações sem participação direta do público) foi que o teatro se tornou um espetáculo, como afirma Veiga: “Em poucas palavras, poderíamos dizer que a contemplação significa o prazer de olhar, que gera o espetáculo...¹²”. No momento em que houve esta divisão, ficou mais latente a função do ator dentro do teatro, não mais como oficiante, mas responsável pelos papéis representados e por parte da direção do espetáculo juntamente com os *didáskalos*, que eram os diretores propriamente ditos.

Também fazia parte do elenco o coro formado, inicialmente, pelos dançarinos que se apresentavam durante as primeiras encenações teatrais, concentrados na *orkhestra*. Mais tarde, esses dançarinos se tornaram parte do coro, que intermediavam um ato e outro com seu canto. Esse coro era formado por homens sorteados a cada ano e financiados pelos cidadãos mais ricos. Normalmente se caracterizavam como figurantes e participavam das encenações de forma ora ativa (quando, a partir de seu canto, concordavam com a ação do protagonista) ora passiva (quando se opunham à ação do protagonista). Esses eram profissionais contratados e financiados pela cidade¹³.

Quanto à estrutura física, os primeiros teatros foram feitos de madeira e a plateia se sentava nas encostas das colinas, onde a acústica era muito boa; logo, os teatros eram montados e desmontados de acordo com a localização do evento. Com o passar do tempo, teatros fixos foram criados tanto na Grécia quanto em Roma¹⁴.

Esses espaços fixos destinados às apresentações possuíam a *orkhestra* – local onde havia danças – e o *choru* – onde se centrava o *thymele* – espaço que possuía um altar com oferendas ao deus Dioniso. Ao lado da *orkhestra* estavam os *párodoi*, espaços dedicados à entrada e à saída do coro no teatro. Circundando a *orkhestra* se localizava o *théatron* propriamente dito, pois eram as arquibancadas de onde os espectadores podiam

¹¹ BERTHOLD, 2001: 104

¹² VEIGA, 1999: 28.

¹³ O coro seguiu durante pouco tempo as representações teatrais e segundo Veiga (1999: 29) assim ocorreu porque ele também observava, e o sentido do espetáculo está não na participação de um espectador na peça, mas sim na separação entre espectador e ator. Além disso, o tempo entre um ato e outro foi encurtando, fazendo com que o coro perdesse mais uma de suas funções.

¹⁴ GÓES, 1983: 11.

assistir às peças teatrais. O *proskênion* e a *skene* (espécie de tenda ou pano) se localizavam na parte por detrás da orquestra e serviam, respectivamente, para representação e troca de roupas, máscaras ou encenações complicadas de serem representadas (como, por exemplo, um assassinato). Posteriormente também passou a contar com os cenários.

Além de todo esse aparato, as peças teatrais também se valiam de roupas e máscaras que enriqueciam as cenas, umas ajudando a criar novos personagens com características físicas distintas e outras ajudando a denominar a época e o tipo de espetáculo que seria apresentado. Esses elementos, assim como o teatro, estão presentes na humanidade desde os tempos mais remotos: as máscaras, no antigo Egito, por exemplo, eram utilizadas não apenas para encobrir os mortos nas cerimônias fúnebres, mas também nos cultos e festas religiosas; as indumentárias muitas vezes serviram para diferenciação social, tendo sido ambas absorvidas tanto pelo teatro grego quanto pelo romano.

As máscaras foram agregadas ao teatro grego porque essas já faziam parte dos rituais dedicados ao deus Dioniso, também conhecido como deus das máscaras¹⁵. Sua importância para a cena ia desde a projeção da voz e do corpo dos atores - como forma de serem ouvidos e vistos, mesmo que o último espectador estivesse longe do palco - até a caracterização dos personagens. O teatro antigo era formado por poucos atores homens; logo se fazia necessária uma diferenciação entre os personagens masculinos, femininos, jovens, velhos e até os inanimados¹⁶; além disso, com o surgimento das comédias e das sátiras, fez-se necessário o uso das máscaras como uma forma de satirizar personagens que foram considerados tipos, marcando, como numa caricatura, os seus vícios.

As vestimentas no teatro grego eram mais simples e marcavam, primeiramente, as diferenças entre idades; todos os personagens usavam, basicamente, o *kiton* - um manto que ficava por baixo, cobrindo o corpo - e o *epiblema* - uma túnica que variava de tamanho, de acordo com a idade, ou seja, os mais curtos eram voltados aos personagens jovens e os mais longos aos mais velhos e às matronas. No teatro romano essa vestimenta evoluiu e a toga republicana de lã branca, que se assemelhava muito à

¹⁵ Cf. AMARAL, 1996: 45.

¹⁶ *Id. Ib.*

túnica utilizada pelos anciãos gregos, passou a ser símbolo de homens livres de classe social elevada, ou seja, cidadãos de classes baixas não poderiam usá-lo. Os escravos utilizavam vestimentas bem simples, sem *estola*, e sempre mais curtas. Os cidadãos livres cobriam suas cabeças com o *pileus*¹⁷ e os de classes superiores com o pano da própria toga. As mulheres ornavam-se com togas de manga longa e as escravas de mangas curtas. A aristocracia utilizava a toga bordada de púrpura¹⁸.

¹⁷ Espécie de barrete, que se colocava, sobretudo, na cabeça dos escravos que iriam ser libertados.

¹⁸ Cf. NERY, 2003: 38-53.

3. ESTRUTURA CÔMICA DA GRÉCIA À ROMANA

A palavra comédia vem do termo grego *komoidía*, que significava canto de um grupo de foliões. Também ligada aos cultos dedicados ao deus Dioniso, segundo Aristóteles, em sua *Poética*, a comédia está relacionada diretamente às improvisações criadas durante os cantos fálicos, sendo formada por dois elementos diferentes: o *komos* – uma série de danças, cantos e troças direcionadas ao público por parte dos foliões que participavam das festas públicas – e algumas farsas literárias. Esta afirmação é apresentada no seguinte trecho da *Poética* de Aristóteles, em que o autor explica não só a origem da tragédia, mas faz uma observação, também, sobre os fatos que originaram a comédia:

Tendo surgido, portanto, no início, da improvisação – tanto a tragédia como a comédia, uma a partir dos autores de ditirambos, outra dos autores de cantos fálicos, cantos estes que têm aceitação, ainda hoje, em muitas cidades – a tragédia evoluiu pouco a pouco, ao mesmo tempo que se desenvolvia tudo o que lhe era inerente. (Arist. *Poét.* 4, 1449b, 10).

Adrados¹⁹ propõe considerações outras à posição aristotélica de que os elementos estruturais das comédias tenham vindo diretamente dos hinos fálicos e dos festivais dionisiacos. O autor diz que a única parte da comédia que pode ser comparada aos cantos fálicos, presente em um dos festivais dedicados ao deus Dioniso conhecido como “Dionisiacas rurais”, é a parábase e que, mesmo assim, esta não possuía todos os elementos presentes naqueles cantos. De qualquer forma, a base da origem das comédias reside nos festivais a Dioniso e nos cantos fálicos entoados como forma de escárnio, direcionados ao público, em honra daquele deus, conforme Adrados afirma:

Se piensa generalmente que el canto de Diceópolis representa el de un coro; pero Aristófanes si hubiera querido lo habría introducido fácilmente. De todas formas, el pasaje presenta una parte del ritual de las Dionisias Rurales sin ejemplo en el resto de las comedias, igual que hay rastros de otros varios rituales.

En realidad la parte de la Comedia que se suele comparar con las procesiones fálicas, que conocemos sobre todo por

¹⁹ Cf. ADRADOS, 1983, 40-41.

un texto de Semo de Delos en Ateneo (XIV 622 B ss.), es la parábasis... Los faloforos de que habla Semo llevaban un falo, sin duda en unas andas como Diceópolis y los suyos, y tras cantar en honor de Baco, escarnecían a los espectadores; el portador del falo iba tiznado de hollín. Los itífalos no llevaban máscaras, pero escoltaban igualmente a un falo y cantaban en su honor. Otros como semejantes, como el de los Yambos, no sabemos que llevaran un falo, pero sí que lanzaban canciones agresivas contra el público, como ocurría, por otra parte, en diversas ceremonias dionisiacas y demetriacas... Son los ataques de la parabasis, la presencia del falo en el atavío de muchos personajes de Comedia, las canciones de escarnio, frecuentes en ella y la libertad de lenguaje en general, lo que hizo a Aristóteles proponer los Himnos Fálicos como punto de arranque de la Comedia.

Na Grécia, podem-se observar três momentos da comédia, que foram denominados da seguinte forma: Comédia Antiga, Comédia Média e Comédia Nova. Esses três momentos marcam a mudança e a adequação dos gêneros aos momentos vividos pela *pólis*.

As primeiras comédias oficiais gregas, datadas de 486 a.C., pertenciam à Comédia Antiga²⁰, que tinha como principal representante Aristófanes. Eram apresentadas em duas épocas, nas Leneias – em janeiro - e nas Grandes Dionisiacas – em março. Elas surgiram no auge da democracia grega, favorecendo o crescimento de um gênero dependente de uma liberdade de expressão, pois seu principal comediógrafo não se intimidava quando procurava gerar o riso a partir das críticas feitas a qualquer um que fosse. Seus temas envolviam, muitas vezes, críticas à demagogia de alguns políticos, à filosofia dos sofistas etc.

A Comédia Nova, mais conhecida como NÉA²¹, surge por volta do século IV a.C. e tem a busca por um riso menos maledicente e agressivo, como os gerados por meio das comédias de Aristófanes, por exemplo, como um dos principais fatores para seu florescimento. As peças se voltam para questões familiares e morais, não mais políticas, e servem para trazer um entretenimento a um público mais refinado. Tem-se Menandro (342 a.C. – 292 a.C.) como principal comediógrafo daquele período e, por meio de suas comédias, vê-se uma tentativa de aliviar os homens de suas tensões

²⁰ Cf. BRANDÃO, 1985: 75.

²¹ Cf. MINOIS, 2003: 51-52.

psicológicas e sociais, pois ele criava histórias em que os conflitos entre jovens e velhos, entre senhores e escravos, entre casais de namorados são possíveis e que, ao final, sempre eram resolvidos, mantendo os bons costumes esperados pela sociedade. Os personagens da Comédia Nova são mais caricaturados e os marginalizados passam a possuir papéis importantes, pois poderia rir-se deles sem temor de repressão.

No início, as peças da Comédia Antiga grega possuíam, de uma maneira geral, as seguintes partes que as estruturavam: prólogo, párodo, agôn propriamente dito, parábase e êxodo – e a revista²². Essas partes, contudo, não apareciam constantemente em todas as comédias daquele período, pois essas peças modificaram-se de maneira muito rápida, o que favoreceu o surgimento de vários estilos e uma melhoria dos aparatos teatrais – os teatros, naquele período, não possuíam lugares fixos e nem todos os aparatos para comporem os cenários de maneira mais elaborada, o que dificultava a criação de cenas em que os personagens, por exemplo, não poderiam executar suas ações diante do público.

Tem-se o *agôn* que, segundo Adrados²³, tradicionalmente era uma espécie de enfrentamento, proveniente da mistura de ritos sociais agrários e mitológicos (pois a sociedade buscava na mitologia explicações para os fenômenos naturais que não podiam explicar), tanto de ação quanto de palavra, entre um coro e um ator ou entre dois coros, ou até entre dois atores. Esse enfrentamento, que inicialmente seria mais agressivo, provocava o ator e o chamava para um debate. Durante ele, havia uma série de diálogos que podem resumir-se em *epirrema* e *antiepirrema*, ou seja, diálogos entre os participantes do debate, que pretendiam expor o ponto de vista de cada um acerca do tema em questão e, por fim, o ator que tinha a última palavra era aquele que vencia o debate, gerando a sentença final. Adrados afirma:

El agón típico es aquel en que, tras un enfrentamiento violento de un coro y un actor, estando el primero acompañado por otro, se acuerda la celebración de un debate, siendo árbitro el mismo coro (por ejemplo, en Avispas) o bien un tercer actor (Caballeros, Rana). El primer semicoro canta la oda y su corifeo incita a un actor a exponer sus razones (Katakeleusmós); el lo hace en el epirrema, discutiendo con el otro actor. Katakaleusmós y

²² Cf. BRANDÃO, 1985: 72-73.

²³ ADRADOS, 1983: 609.

epirrema son recitados en tetrámetros del mismo metro (yámbicos, trocaicos o anapésticos, que es lo canónico). El actor que define su causa en esta primera parte termina con el pnigos, un sistema largo (sin pausa de fin de verso o período) en lo mismo metro... Pero, sobre todo, como decíamos, el concepto de agón debe ampliarse considerablemente, incluyendo desde luego la lucha, cuyo caso más típico es aquel en que el coro aparece persiguiendo a un personaje, al que quiere pegar; también puede aparecer para ayudar a un personaje, que se enfrenta con otro (así en Avispas)²⁴.

Todavía, além do agón canônico, existiam variações em que, uma personagem poderia ser o corifeu – chefe do coro; o coro podia vencer o debate ou ser convencido por um dos atores; podia haver ou não um juiz; o tema debatido podia ser o tema da peça ou apenas relacionado a ele. Lucas de Dios²⁵, baseado também na teoria de Adrados, pontua, com clareza, os tipos de rituais que deram origem aos diversos agones de acordo com as situações em que se davam. Ele apresenta três tipos de agones provenientes desses rituais: o primeiro é o de busca ou perseguição – que se relacionaria ao ritual de perseguição e condução de um touro que deve ser sacrificado perante a cidade, ou, mitologicamente, quando se persegue um deus transfigurado em forma de homem; o segundo é o agón de expulsão, que tem por base a expulsão do mal ou a chegada do princípio da vida; o terceiro é o agón da luta, proveniente dos rituais, às vezes sangrentos, de dois coros lutando muitas vezes armados, o que mais tarde deu origem aos concursos musicais e desportivos (simples jogos).

Apesar de fazer parte da Comédia Antiga, não se mantém nas peças da Comédia Nova e, por este motivo, não aparece em nenhuma comédia romana a que se tem acesso atualmente. Entretanto, para fins de exemplificação, este debate pode ser observado na seguinte passagem presente na peça *As Nuvens*²⁶ de Aristófanes, que apresenta uma discussão entre o Raciocínio Injusto e o Raciocínio Justo acerca de metodologias pedagógicas, com a finalidade de convencer Fidípides a aprender aquilo que era justo ou injusto, mas, ao final, o que vence é o Raciocínio Injusto e Fidípides acabará por receber a educação dos sofistas:

²⁴ ADRADOS, 1983: 136-137.

²⁵ Cf. DIOS, 1982: 36.

²⁶ ARISTÓFANES. 1987: 292-311. Trad. Gilda Maria R. Starzynski.

Raciocínio Injusto: ... Mas com que fundamento você censura os banhos quentes?

Raciocínio Justo: Porque são coisas péssimas e tornam o homem covarde!

Injusto: Pare! Pois já o agarrei pela cintura e não o deixo escapar... Diga-me, dentre os filhos de Zeus, qual é o homem que você julga de alma mais valorosa? Diga-me, quem suportou as maiores fadigas?

Justo: Não julgo nenhum homem superior a Hércules.

Injusto: Pois então, você já viu alguma vez banhos de Hércules que sejam frios? Ora, quem era mais corajoso?

Justo: É isso, é isso mesmo que enche os balneários de jovens que tagarelam sem cessar o dia inteiro, enquanto as palestras ficam vazias...

Injusto: E, depois, você censura a discussão na ágora, e eu a elogio. Se houvesse algum mal, Homero nunca teria feito de Nestor um “discurseiro”, nem de todos os sábios... Você já viu alguém ganhar alguma coisa com a modéstia? Fale-me, refute-me com palavras!

Justo: Muita gente... Pois não foi por isso que Peleu recebeu o seu cutelo?

Injusto: Cutelo? Grande lucro teve o desgraçado!... Hipérbolo, aquele das lamparinas, ganhou com a sua falta de vergonha mais do que muitos talentos... e não um cutelo, por Zeus!

Injusto: E logo ela passou-o para trás e foi-se embora, pois ele não era nem feroso e nem agradável para festejar as noites, debaixo das cobertas... E uma mulher gosta de sofrer violências... Você é um velho sendeiro... (A Fidípides) Meu rapaz, observe o que existe na modéstia e de quantos prazeres você deve privar-se: meninos, mulheres, jogos de cótabo, alimentos, bebidas, gargalhadas (...).

Injusto: E então, que diz você?

Justo (resignado): Fomos vencidos. Oh prostituídos! Pelos deuses, recebam o meu manto, que eu passo para o seu lado.

Injusto (A Estrepsíades): E então, você prefere apanhar o seu filho e levá-lo de volta, ou vou ensiná-lo a falar em seu benefício?

Estrepsíades: Ensine-o, castigue-o e lembre-se de que me deve afiá-lo bem; de um lado, para os pequenos processos e de outro lado, afie os seus maxilares para as causas mais importantes...

Injusto: Não se preocupe. Você há de achá-lo um hábil sofista.

Outro elemento possível de se encontrar apenas na Comédia Antiga é a parábase, que para alguns estudiosos é semelhante ao agon por possuir também a presença do coro durante sua execução e possui, na verdade, origens diferentes, pois o agon

originou-se dos rituais dedicados ao deus Dioniso e ao falo, diferente da parábasis, que não era dedicada diretamente a esses dois elementos da cultura grega. Adrados traz a seguinte perspectiva sobre o elemento estrutural aqui em questão:

*La parábasis contiene algunos de estos elementos, pero no todos: concretamente no está dedicada a Dionisos ni al falo. Los cómos fálicos son solamente un caso entre tantos otros de diversos tipos que conocemos por la literatura y los vasos: con y sin disfraz, fálicos y no, etc.*²⁷

Contudo, não só a origem da parábasis e do agon é diferente, mas suas finalidades também são, pois uma era voltada aos debates existentes entre o coro e o ator, como foi visto anteriormente, e outra era voltada ao público. Sobre a parábasis (Ver texto de Adriane) Brandão afirma:

Segundo parece, a parábasis foi introduzida não só para servir de conclusão provisória à primeira parte, quando esta ficou separada do êxodo pela criação da segunda, mas sobretudo para servir de marco às duas partes completamente diferentes da Comédia Antiga: a primeira provém do Kômos, e a segunda, cuja origem inegável é a farsa dórica²⁸.

O que se pode concluir, então, é que a parábasis se diferenciava do agon tanto em sua origem quanto em seu objetivo. Ela, segundo afirma Adrados²⁹, é a cena em que as ações são interrompidas para dar voz ao coro, que, sem máscaras, dirige-se ao público, em nome do autor da peça e invoca os deuses. Sobre ele Adrados afirma:

... en la parábasis se interrumpe la acción, el coro se quita la máscara y se dirige directamente a los espectadores. Sus dos partes son independientes en el origen. En la primera, el poeta, a través del corifeo, se dirige al público: consta de Kommátion, parábasis propiamente dicha (en tetrámetros, generalmente anapésticos) y pnigos. La segunda, que puede aparecer también aisladamente, es una sizígia epirremática: cada mitad consta de oda y epirrema, antoda y antiepirrema respectivamente; las odas son líricas, generalmente de

²⁷ ADRADOS, 1983: 40.

²⁸ BRANDÃO, 1985: 73.

²⁹ Cf. ADRADOS, 1983: 138.

*invocación de un dios, y los epirremas contienen censuras para el público*³⁰.

Durante a passagem da Comédia Média para a Comédia Nova Grega a parábase desaparece, diminuindo assim a importância da participação do coro durante as apresentações teatrais. Por este motivo, ele, que antes era composto por vinte e quatro cantores, é reduzido para apenas quatro participantes e os párodos, que eram os cantos entoados por ele durante a sua entrada, deixam de existir. Quando o teatro chega a Roma, o coro, então, continua servindo apenas de entreatos; logo, em alguns manuscritos, a única comprovação da participação do coro é a presença, entre uma parte e outra, da palavra *khoru*, sem nenhuma outra escritura relacionada a ele. Para que se tenha um exemplo de como a parábase ocorreu na Comédia Antiga, segue um trecho de sua ocorrência na peça *As Nuvens*, de Aristófanes:

CORIFEU (*Ao público.*): Espectadores, vou dizer-vos a verdade sem reboços. Sim, em nome de Dioniso, o que me criou. Tomara eu possa vencer e ser considerado um bom poeta, assim como é verdade que vos julguei espectadores sagazes e esta a mais engenhosa de minhas comédias e achei conveniente fazer-vos prová-la em primeiro lugar, esta peça que me deu o maior dos trabalhos. Mas, depois, bati em retirada, vencido por homens grosseiros, eu que não o merecia. É isso que vos censuro, a vós que sois inteligentes, em cuja homenagem tanto me esforcei. Mas nem mesmo assim, espontaneamente, nunca hei de trair os espertos. Desde que, neste mesmo lugar o Virtuoso e o Perverso receberam os maiores elogios de homens aos quais é até doce falar, e eu — por ser ainda virgem e não ter o direito de parir — expus a minha criança, que uma outra donzela recolheu e adotou¹⁴³ e vós generosamente nutristes e educastes; desde esse tempo, tenho penhores sinceros da vossa opinião. Agora então, como aquela famosa Electra¹⁴⁴, esta comédia veio ver se poderá encontrar em algum lugar espectadores tão inteligentes. De fato, quando vir, há de reconhecer os cachos do seu irmão... Observai como esta comédia é naturalmente sensata; pela primeira vez não se apresentou depois de costurar diante de si um penduricalho de couro grosso e de ponta vermelha¹⁴⁵ para provocar o riso das crianças. Não ridiculariza os carecas e não dança o "kórdax"; nem se trata de um velho que recita os versos e bate com o bastão no parceiro, disfarçando gracejos indecentes nem se precipita em cena carregando tochas, nem grita uh!, uh!... Mas veio confiada em si mesma

³⁰ *Id. Ib.* 138.

e nos seus versos. E eu, sendo um poeta dessa categoria, não me envaideço nem procuro enganarvos representando duas ou três vezes os mesmos assuntos, mas sempre me adestro com habilidade, introduzindo novos recursos, totalmente diversos uns dos outros e todos engenhosos. Eu, quando Cleão¹⁵⁰ era poderoso, golpeei-o no ventre, mas não tive a audácia de pisoteá-lo de novo, quando se achava prostrado no chão... Mas os outros, porque Hipérbolo uma vez recebeu um golpe, sempre espezinham o coitado e a sua mãe... Primeiro Êupolis, o perverso, puxou para cena o seu *Maricás* depois de estropiar os meus *Cavaleiros*, acrescentando uma velha bêbada por causa do "kórdax", aquela que Frínico¹⁵³ tinha apresentado outrora, aquela que a baleia ia comer... Depois Hermipo¹⁵⁴ fez novamente uma peça contra Hipérbolo e já todos se encarniçam contra Hipérbolo, imitando as minhas imagens das enguias... Nessas condições, quem ri desses gracejos que continue não se divertindo com os meus. Mas se achais alguma graça em mim e nas minhas invenções, pára o futuro haveis de parecer homens de bom senso.³¹

Com o passar do tempo e com o surgimento da Comédia Nova, essas partes mais complexas presentes nas peças da Comédia Antiga foram reduzidas, pois a temática apresentada pelos comediógrafos não as suportava mais como na comédia anterior. Por este motivo o agon passa a ter apenas o prólogo e a revista desaparece. As peças então são divididas em cinco atos entremeados pela participação de um singelo coro, apenas para marcar a passagem de uma parte para outra. Sobre esta divisão, Hunter³² afirma:

Em Menandro, os intervalos entre os atos poderiam sinalizar a passagem do tempo na peça, embora não necessariamente. Dentro das limitações impostas por um drama altamente convencionalizado, Menandro consegue organizar o *timing* de cada evento em cena com um aguçado senso de ordem e refinamento. Quando um personagem sai de cena para um breve passeio pelos arredores, seu retorno ocorre rapidamente (cf. *Dysc.* 573-611, *Mis.* 237-59), enquanto que numa viagem mais longa, como por exemplo, ao mercado (cf. *Parmenão* em *Samia*, atos II – III) ou a outro lugar na Ática, o retorno se estende por pelo menos dois atos... Menandro faz uso da divisão das peças em cinco atos a fim de alcançar uma tensão criativa entre o movimento do enredo e o padrão regular de quatro pausas; ele faz isso colocando grandes pausas estruturais dentro dos atos, ao invés de entre eles.

³¹ ARISTÓFANES, 1987: 520-?.

³² HUNTER, 2010: 35-37.

Essa divisão em cinco atos não é mantida nas peças romanas. Segundo Hunter³³, a divisão que se vê nas edições modernas das comédias romanas é uma tentativa, por parte dos editores, de manter as estruturas clássicas das comédias gregas e, por isso, ver-se-iam, originalmente, cenas longas, sem a presença marcada de um coro, que provavelmente participava reduzidamente da peça, mas que não aparecem nos manuscritos, com exceção da peça *Pseudolus*, de Plauto, em que há uma referência ao *tibicen*, ou seja, a um coro que iria entreter o público com danças e cantos, enquanto o escravo Pseudolo tramava um plano. A presença de um coro e espaços entre as cenas parece ser um recurso utilizado pelos comediógrafos, com a finalidade de preparar o cenário ou para retirar uma personagem de cena, com a finalidade de dizer que ela esteve longe do local em que tudo se passava. Contudo, não se pode dizer que haja uma regularidade estrutural nas peças romanas – mais especificamente nas peças de Plauto – e então, não se pode apontar uma frequência na participação do coro durante as cenas que precisariam dele para não deixar um palco vazio e uma ação desconexa. Logo, conclui-se que, apesar de o coro não estar marcado durante as apresentações das comédias romanas e estas não se dividirem em atos, como as edições modernas apresentam, esses espaços provavelmente existiam e eram preenchidos pela breve participação de um coro. Sobre isto, Hunter afirma:

A peça dividida em atos foi substituída pelos dramaturgos romanos pela *performance* contínua e ininterrupta, embora não se possa descartar a possibilidade de que, em algumas partes não marcadas nos nossos textos, o *tibicen* (“tocador da tibia”, cf. acima p. 18) divertisse a plateia durante um breve intervalo da ação no palco... Tal como em Menandro, toda ação ocorrida fora do palco na comédia romana é normalmente “encoberta” por discursos no palco, mas a ausência de divisões em atos aumenta significativamente o número de lugares em que o timing dos eventos parece forçado. O *locus classicus* nesse quesito são as *Bacchides* 526-9, em que o curto discurso introdutório de Pistoclero cobre a viagem de Mnesíloco para devolver o ouro ao seu pai; graças a um papiro recuperado, podemos descobrir que esse caso particular se deve a Plauto em vez de Menandro e isso pode ser visto como sugestivo da comédia romana como um todo³⁴.

³³ *Id. Ib.*: 37-38.

³⁴ HUNTER, 2010.

O próximo elemento a ser analisado é o prólogo. Este, de um modo geral, tinha a função de introduzir os temas que seriam tratados ao longo da peça, apresentar os personagens que a comporiam, apontar o local em que se passaria a peça e os elementos constantes no cenário. Como exemplo, pode-se observar o início do prólogo em *Os cativos*³⁵:

*Senex qui hic habitat, Hegio, est huius pater.
Sed is quo pacto seruiat sua sibi patri,
Id ego hic apud uos proloquar, si operam datis.
Seni huic filii nati duo...
Illic uocatur Philocrates, hic Tyndarus.*
(PLAUTO *Capt.* Prol. 4-10)

O velho que mora aqui, Hegião, é pai deste. Mas, se vocês prestarem atenção, eu agora contarei de que maneira este é escravo de seu próprio pai. Este velho tem dois filhos... Aquele se chama Filócrates, e este Tíndaro.

Além disto, durante as apresentações das comédias romanas, que diferentemente das gregas não possuíam um *proagon* – um debate prévio que servia, também, de introdução aos fatos que seriam narrados - os atores do prólogo chamavam a atenção do público como um apresentador de um espetáculo que está para começar, pois, normalmente, os espectadores se encontravam dispersos no início das peças, devido aos eventos que aconteciam antes e durante aquelas apresentações – como as lutas de gladiadores. Por este motivo e pelo fato de que no teatro havia pessoas de todas as classes sociais, fazendo barulho e conversando em momentos inadequados, era importante, durante o prólogo, definirem-se as regras para que as apresentações fossem realizadas da melhor forma possível. Um bom exemplo é observado na peça *Anfitrião*, de Plauto:

*Ita huic facietis fabulae silentium
itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri.*
(PLAUTO *Amph.* Prol. 15-16)

Então vocês farão silêncio durante esta peça e, assim, serão todos árbitros retos e justos.

³⁵ Doravante nomearemos a peça sempre por seu título em português.

O prólogo se fazia presente desde as peças da Comédia Antiga, mas sofreu modificações e passou a ter muitas variações, dependendo do autor e da intenção de sua utilização, de acordo com o tema proposto para a peça. Nas comédias de Aristófanes, existiam dois tipos de prólogos: o primeiro seria aquele em que o ator do prólogo se direcionaria ao público, explicando-o como se iniciaria a trama e qual o objetivo daquela peça; o segundo seria aquele em que dois personagens, conversando entre si, contavam indiretamente ao público as situações que ocorreriam na peça. Logo, no primeiro tipo de prólogo, o ator se direciona ao público e no segundo não há esse direcionamento. Pode-se observar, como exemplo do primeiro tipo de prólogo, a seguinte passagem da comédia *As Vespas* do comediógrafo grego Aristófanes³⁶:

XANTIAS: Espere até que eu explique o assunto aos espectadores e faça algumas observações destinadas a eles.

(Dirigindo-se aos espectadores).

Não esperem de nós nada de muito elevado; não esperem também uma gargalhada à maneira dos megáricos. Não temos escravos que joguem sobre os espectadores nozes tiradas de suas cestas. Nenhum Hércules foi frustrado em sua gula; Eurípides não vai ter de mostrar mais uma vez seu sarcasmo mordaz, e Clêon, apesar do sucesso em sua carreira militar e política, o que deve apenas à sorte, não se verá mais temperado por nós com molhos picantes. Minha fala tem uma intenção; sem menosprezar a sagacidade de vocês, há mais sentido em minhas palavras que um truque banal de comédia. O fato é o seguinte: nosso senhor está dormindo lá em cima, no terraço da casa. Ele nos encarregou de tomar conta de seu pai e de não deixar o velho sair de seu quarto, onde ele o trancou. Este pai sofre de uma doença esquisita, que ninguém é capaz de perceber se não for alertado por mim.

(Apontando para os espectadores.)

Tentem adivinhar! Aqui está Aminias, filho de Pronapes, que diz que a doença é a mania de jogar dados.

Essa inclusão do público ao prólogo foi mantida nas peças da Comédia Nova e, mais tarde, nas comédias romanas, demonstrando a influência daquela sobre esta, entretanto, Hunter³⁷ afirma que a diferença entre os prólogos das comédias romanas e o das comédias gregas é o tipo de personagem que o introduz: nas peças gregas, todas as personagens que têm voz no prólogo já foram apresentadas, anteriormente, no *pró-agon*, entretanto, nas comédias romanas há uma ocorrência de personagens que somente

³⁶ ARISTÓFANES, 1995: 24-36.

³⁷ Cf. HUNTER, 2010: 26.

aparecem com a função de apresentá-lo, não sendo conhecido, pelo público, de antemão e não possuindo outras participações na peça. Sobre este fato, Hunter afirma:

Na Comédia Romana encontramos, em prólogos expressos por divindades ou por personagens da peça, discursos introduzidos por um *prologus* (“locutor-do-prólogo”), que não tem outro papel além deste na peça e que não finge ser um deus, tampouco qualquer personagem humano específico (*Asin.*, *Capt.*, *Casina*, *Men.*, *Poen.*, [*Pseud.*], *Truc.*, *Vidularia* de Plauto; e *Andria*, *Eun.*, *Phormio*, *Ad.* de Terêncio). O prólogo do *Heauton Timorumenos* e da terceira apresentação da *Sogra* formam um grupo especial, já que foram escritos por Ambívio Turpião, o ator chefe da companhia que atuava nessas peças. Não há nenhuma evidência de que essa prática de uso de um prologuista impessoal tenha sido antecipada na comédia grega, assim como não é improvável que essa prática romana tenha surgido por conta da necessidade de introduzir uma peça e seus atores a uma plateia barulhenta que não tivera o benefício de um proagon (“debate preliminar”) grego no qual se apresentava ao público as peças a serem executadas... é obviamente claro que *prologi* impessoais têm mais condições de falar sobre a plateia e as condições de representação do que prologuistas com uma identidade determinada (cf. esp. *Capt.*, *Casina*, *Men.*, *Poen.*)

³⁸

Existiam, então, vários tipos de personagens responsáveis por introduzir as peças e eles, nas peças da Comédia Antiga, eram apresentados anteriormente ao público. Entretanto, tanto nas peças da Comédia Antiga quanto da Comédia Nova e nas peças romanas, poderiam aparecer personagens inéditos que, segundo Hunter³⁹, eram chamados, pelos antigos estudiosos, de preliminares ou *protáticos* e não apareciam em outras cenas durante a peça, como acontece no prólogo de *Os cativos* de Plauto e em *As Aves* de Aristófanes, todavia também poderia haver personagens que apresentavam o prólogo, mas que faziam parte das peças e tinham grande importância para o desenvolvimento do enredo da peça, como acontece no prólogo de *Anfitrião* de Plauto. Logo, vê-se que o prólogo evoluiu de autor para autor, mas manteve muitos elementos presentes na Comédia Antiga, sendo um dos poucos elementos que se mantiveram presentes em todas as comédias desde Aristófanes até Terêncio.

³⁸ *Idem, ibidem*: 26.

³⁹ *Idem, ibidem*: 34.

Durante as apresentações teatrais das peças da Comédia Antiga, as morais eram antecedidas pelo êxodo - o momento em que o coro ou o corifeu cantava e marchava durante sua saída, entretanto, com a diminuição da importância do coro durante as atuações cênicas, não se tem relatos do êxodo nas peças da Comédia Nova e nem nas comédias romanas. Contudo, é possível notar que antes do término da peça, em Roma, a saída dos atores de cena era antecedida pela presença de um final feliz apresentado por um dos atores que se voltava diretamente ao público para narrar a moral da história.

4. A COMÉDIA ROMANA: PLAUTO E OS CATIVOS

A comédia foi, em princípio, conhecida pelos romanos por meio da influência do teatro grego, mas só depois de se comemorar o primeiro aniversário de sua vitória sobre os cartagineses é que se teve a oportunidade de assistir a uma peça em latim. Conforme visto no capítulo 2, a comédia romana se origina não só dos elementos gregos, mas também da possível junção de vários fatores culturais romanos, mas em contextos diversos. Sobre este fato, Oliveira afirma:

O teatro romano remonta, provavelmente, a brincadeiras tolas trocadas entre os camponeses levemente embriagados por ocasião das colheitas. Somente no ano 240 a. C. é que um liberto de origem grega, Lívio Andronico, confere ao teatro latino a primeira peça teatral imitada da literatura grega. Tanto quanto os gregos os romanos não conheceram um teatro permanente com preço de entrada estabelecido. Entre os gregos também, o teatro estava ligado ao culto público e parece ter somente tido como propósito proporcionar diversão anual ao povo. Diferentemente do brilho das festas dionisíacas atenienses, os jogos cênicos em Roma se limitavam a festas nacionais e religiosas celebradas para pedir ou agradecer aos deuses, para venerar os mortos ilustres⁴⁰.

Relacionados aos fatores culturais, têm-se os fatores políticos que contribuíram para o surgimento de uma comédia romana baseada nas comédias gregas, pois, segundo Garraffoni⁴¹, os romanos, a partir do século III a. C., conquistaram os gregos e sua cultura quando travaram uma guerra, a fim de se expandirem territorialmente pela Magna Grécia, e quando os povos gregos receberam a ajuda de Pirro, rei de Épiro. Depois disto, durante a primeira guerra púnica, os cartagineses, vendo-se quase derrotados pelos romanos, pedem ajuda bélica aos gregos e acabam, depois de uma grande virada estratégica, vencendo-os. Daí em diante, os elementos culturais gregos influenciam, ainda mais, a sociedade romana, sendo, então, apresentadas as primeiras peças teatrais formais semelhantes às que eram apresentadas na Grécia.

Com o objetivo de reproduzir aquelas peças, mas limitados pela língua grega que, a princípio, poderia não ser entendida por todos, os poetas latinos passaram a

⁴⁰ OLIVEIRA, 2012: 110.

⁴¹ Cf. GARRAFFONI, 2011: 41-42.

traduzi-las, mantendo suas características. Esse tipo de peça ficou conhecido como comédia *palliata*, nome que remete às roupas tradicionalmente utilizadas pelos gregos. Quase que contemporânea àquelas, ocorre, em Roma, o surgimento das comédias *togatae*, que são um tipo de peça voltada para os elementos sociais exclusivamente romanos, não levando em conta os elementos gregos que compuseram as peças *palliatae*.

A comédia *togata* surge, segundo López⁴², com as apresentações de Titínio, mas não se sabe exatamente a data em que ele teria iniciado suas apresentações, por este motivo, não se sabe precisamente, também, a data do surgimento desta comédia. Entretanto, López afirma que este seria não só contemporânea de Plauto, mas também seu imitador, devido ao tipo de linguagem empregada por Titínio. O seu surgimento relacionar-se-ia, segundo alguns estudiosos, à necessidade de uma comédia tipicamente romana, uma vez que durante muitos anos, os cidadãos assistiram às peças traduzidas ou inspiradas nas comédias gregas. Contudo, López não concorda com esta afirmativa, pois compara as peças de Titínio com as de seus possíveis contemporâneos, fazendo a seguinte afirmação:

En conclusión, la impresión que se saca del examen cuidadoso de los fragmentos del creador de la togata, es la de que nos encontramos ante una especie de comedia muy parecida a la palliata, pero con tipos y costumbres, lo que acostumbramos designar con el nombre de realia, mucho más latinos que romanos, frente a los griegos de la palliata. Siendo así las cosas, nuestra opinión es que Titinio jamás ha pretendido crear un tipo de comedia completamente nuevo y original, sino añadir a la palliata más popular en su tiempo, es decir, la plautina, el elemento itálico y romano, utilizado ya con gran frecuencia por Nevio e por Plauto, que le ayudaría a granjearse el favor del público⁴³.

Depois de Titínio vieram Lúcio Afrânio – que seria um grande apreciador e imitador dos modelos das peças de Menandro, sendo considerado o Terêncio da comédia *togata* - e Tito Quíncio Ata que não tivera tanto sucesso quanto Titínio, vivenciando a fase de declínio e o fim das comédias *togatas*.

⁴² Cf. LÓPEZ, 2007: 265-220.

⁴³ *Id. Ib.* 2007: 269.

A comédia *palliata* inicia-se no final do século III a. C., mas não se tem certeza sobre o seu primeiro representante, que poderia ser Lívio Andronico. Esta tem como principais representantes Plauto, Terêncio, Nívio, Ênio e Cecílio, que viram em Menandro, Dífilo e Filemon, seus principais inspiradores, tanto relacionados aos temas tratados em suas peças, quanto às estruturas copiadas da Comédia Nova grega. Nessas peças, os nomes dos lugares - inclusive da cidade em que a comédia se passava - das pessoas e instituições eram gregos, entretanto, essa não é uma regra inabalável, uma vez em que Plauto, por exemplo, nem sempre utilizava os mesmos nomes das instituições gregas, adicionando locais e nomes de instituições romanas a suas peças. López confirma:

*... las comedias de Plauto presentan un auténtico mapa geográfico y humano de diversos pueblos de la península Itálica no susceptible de haberse encontrado en sus originales, todos los cuales tienen por el contrario una incidencia evocadora sobre sus espectadores*⁴⁴.

Elas representavam as relações familiares e sociais, os defeitos dos homens, o comportamento dos escravos perante seu senhor e vice-versa, as relações amorosas entre os jovens etc; traziam à tona questões normalmente não questionadas nas reuniões sociais, como a traição, a gula, a avareza, a pobreza, o tipo de tratamento dado às mulheres de posições sociais diferentes, os maus tratos a um escravo, as relações de poder e, até mesmo, o vínculo entre os deuses e os mortais.

Vendo todos os elementos que compunham as comédias *palliatas*, nota-se que justamente da junção de características, nomes e até personagens de duas ou mais peças da Comédia Nova Grega - sobretudo de seus principais representantes - às tramas surge a *contaminatio*, ou contaminação, observada em todas as comédias plautinas, teoria também confirmada por Hunter⁴⁵. Pode-se notar uma influência clara da *contaminatio* nos nomes dados às personagens e às próprias peças dos comediógrafos latinos, como por exemplo: *Sósia*, *Brômia*, *Euclião*, *Eunômia* etc.

Na comédia *palliata*, além da presença de elementos culturais gregos, um dos fatores mais marcantes era as personagens-tipo que já existiam desde as peças da Comédia Média, mas que se desenvolveram e passaram a predominar nas peças da

⁴⁴ LÓPEZ, 2007: 43.

⁴⁵ Cf. HUNTER, 2010: 12.

Comédia Nova. Essas personagens eram inspiradas nas características humanas e não necessariamente em uma pessoa específica, sendo essas características observadas pelos poetas dentro da sociedade em que se encontravam. As características tratadas nas obras das comédias gregas já haviam sido observadas por Teofrasto, filósofo grego sucessor de Aristóteles na escola peripatética – ou seja, aquela em que os ensinamentos eram passados durante um passeio ou uma caminhada –, em sua obra intitulada de *Os Caracteres*. Nela, Teofrasto trata dos vícios humanos descrevendo-os de maneira muito semelhante às feitas nas peças da Comédia Nova, o que leva a pensar que todo o tipo de erro, ou vício, humano pode ser observado sob uma ótica cômica, que favorece seu aparecimento naquelas peças. Para fins de exemplificação, tem-se a seguinte passagem da descrição de Teofrasto sobre o vício da mesquinhez:

... o mesquinho é o homem que, no transcorrer do mês, indo à casa do devedor, reclama-lhe o semióbolo de juros. Num jantar em que se dividem as despesas, faz a conta de quantos copos cada um bebeu e dos convidados é o que oferece a Artemis as menores primícias.

Quando alguém faz compras vantajosas para ele, ao ser-lhe apresentada a conta, ele afirma que são supérfluas. Se um criado quebra uma vasilha ou um prato, desconta-as da comida dele. E se sua esposa deixou cair um centavo, é capaz de deslocar móveis, camas e baús e de esquadrihar o assoalho. Quando faz uma transação, vende a tal preço que não dá vantagem ao comprador. Proíbe que se colham figos de seu pomar, que se pise no seu campo, que se apanhe uma azeitona ou uma tâmara caídas no chão⁴⁶.

De maneira muito semelhante à apresentação dos vícios humanos, na comédia *palliata*, eles são apresentadas de forma exagerada e evidentemente marcada pelo autor; para que ficassem ainda mais visíveis, as máscaras usadas pelos atores possuíam traços específicos para cada tipo e os nomes dados a eles já descreviam a esperada personalidade de cada um. Pelo fato destas personagens ficarem marcadas por suas características, elas passaram a ser conhecidas como personagens-tipo, ou seja, personagens que se assemelhavam aos aspectos psicológicos humanos e, segundo López⁴⁷, as que eram mais comuns nas peças latinas eram: *servus*, *senex*, *adulescens*, *meretrix*, *matrona*, *parasitus*.

⁴⁶ TEOFRASTO, 1978: 70.

⁴⁷ Cf. LÓPEZ, 2010: 44.

Voltando-se à comédia *palliata*, um de seus principais representantes foi *Titus Maccius Plautus* (230-180 a. C.), poeta romano que tem, aproximadamente, 30 peças que lhe foram atribuídas pelos antigos estudiosos. Essas peças foram estudadas por Varrão, que viveu no século I a. C. Ele as analisou e as dividiu em três grupos: as espúrias (que não eram de autoria plautina); as pseudo-varronianas (de autoria desconhecida); as varronianas (que eram 21 peças certamente escritas por Plauto). Todas elas possuíam elementos da *contaminatio*. Sobre essas peças consideradas varronianas, Ribeiro afirma:

Chegaram até nós também 21 comédias, algumas delas incompletas e uma em estado fragmentário. Apenas duas podem ser datadas com alguma precisão (*Stichus*, -200; *Pseudolus*, -191), e de modo geral a ordem cronológica das peças é até hoje motivo de viva controvérsia. É costume, por isso, citá-las em ordem alfabética: *Amphitruo* ("Anfitrião"), *Asinaria*, *Aulularia* ("Comédia da Panela"), *Bacchides*, *Captivi* ("Os Prisioneiros"), *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio* ("Caruncho"), *Epidicus* ("Epídico"), *Menaechmi* ("Os Menecmos", volume 2 desta Coleção), *Mercator*, *Miles gloriosus* ("O Soldado Fanfarrão"), *Mostellaria*, *Persa*, *Poenulus*, *Pseudolus*, *Rudens* ("O Cabo"), *Stichus*, *Trinummus*, *Truculentus*, e *Vidularia*⁴⁸.

Segundo Conte⁴⁹, nas peças de Plauto, bem como em todas as peças de outros autores que se baseavam na comédia nova grega, as personagens-tipo não possuíam grandes variações, sem apresentar muitas surpresas, uma vez que apareciam em quase todas as peças os mesmos tipos de personagens. Elas podem ser reduzidas às seguintes: o escravo esperto, o velho, o jovem amante, o rufião, o parasita, o soldado fanfarrão. Normalmente elas eram apresentadas ao público durante o prólogo, mas, segundo Cardoso⁵⁰, a ligação estreita entre os nomes das personagens e suas características psicológicas não mais eram mantidas como nas primeiras peças da Comédia Nova, devido às modificações que ocorreram durante as apresentações daquelas comédias para povos que não estavam tão acostumados com um teatro monumental, com todo um aparato técnico e com tantas riquezas de detalhes. Por este motivo, as máscaras, que antes seriam mais complexas em seus traços, passaram a ser mais simples e, automaticamente, a relação existente entre o nome de uma personagem e suas

⁴⁸ RIBEIRO, 1999: 7-8.

⁴⁹ Cf. CONTE, 1999: 54.

⁵⁰ Cf. CARDOSO, 2006: 39-40.

características – que antes eram observadas não só ao longo do texto, mas também nas máscaras que os atores utilizavam -, reduz-se caracterizando o que Cardoso⁵¹ denomina de “despersonalização das máscaras”. Contudo, as personalidades eram marcadas não só pelas características físicas, mas principalmente pela fala das personagens, como se pode constatar na seguinte passagem do escravo Estrobilo, da comédia *Aululária*, que como todas as personagens das comédias, sempre se envolve em confusão e é intrometido, gerando cenas cômicas:

*Strob.: Nam erus meus amat filiam huius Euclionis pauperis:
eam ero nunc renuntiatum est nuptum huic Megadoro dari.
Is speculatum huc misit me, ut quae fierent fieret particeps.
Nunc sine omni suspicioe in ara hic adsidam sacra.
Hinc ego et huc et illuc potero quid agant arbitrarier.*
(PLAUTO *Aul.* IV, 1, 603-607)

Estr. Assim, meu senhor ama a filha deste pobre Euclião. Agora foi anunciado ao senhor que ela será dada em casamento a este Megadoro. Ele me mandou a este lugar para observar como tomará parte e que coisas acontecerão. Agora, sem qualquer suspeita, vou sentar aqui no altar sagrado. Daqui eu poderei observar o que farão lá e aqui.

Em *Os cativos*, que será o *corpus* desta pesquisa, conta-se a história de Hegião, um homem muito rico, que possui dois filhos: Tíndaro (que se torna escravo ainda pequeno) e Filopólemo (que se torna um prisioneiro de guerra). Na esperança de encontrar Filopólemo, Hegião se dedica ao comércio de escravos, até que um dia compra, sem saber, seu filho Tíndaro, escravo de Filócrates. Tíndaro trama com este uma troca de identidade e o envia de volta para sua cidade. Hegião descobre a farsa e castiga Tíndaro com o trabalho em uma pedreira, mas um estrangeiro chega com o seu filho Filopólemo e revela a real identidade de Tíndaro. No final, Hegião recupera seus dois filhos.

Os cativos é uma das peças mais destoantes de Plauto, por tratar a escravidão como tema e colocar como personagens principais dois jovens cativos. Diferente de suas demais peças, nesta há poucas personagens-tipo, a saber: Hegião, que representa um velho rico, caracterizado por Segal⁵² como um *senex*-vítima – pois sofreu com a perda de seus dois filhos e para recuperá-los teve de se envolver com o comércio de

⁵¹ Cf. CARDOSO, 2006: 72.

⁵² Cf. SEGAL, 1968: 110.

escravos, função que, perante a sociedade romana, não ficava bem para um velho rico exercer –; Ergásilo, que representa um parasita e acaba sendo responsável pelos quiproquós normalmente atribuídos aos escravos; Capataz, que representa o capataz e que, em determinados momentos, troca de papéis com seu senhor⁵³, assemelhando-se como *seruus audax*, ou seja, que não tem medo de dizer ao senhor aquilo que pensa; Filócrates, um jovem cativo, que age, em alguns momentos, como um *seruus currens*, porque, mesmo obedecendo a fim de não desmascarar a trama criada por Tíndaro, corre de um lado para outro, atendendo aos pedidos de seu senhor; Tíndaro, que, ao final da peça, desempenha o papel do verdadeiro *seruus audax*, pois é ele quem planeja todas as ações praticadas por Filócrates; Filopólemo, que representa a personagem *adulescens captiuus*, pois age como um garoto rico que, pelas circunstâncias da vida, foi feito como prisioneiro de guerra; por fim, têm-se Estalagmo, que representa o *seruus astutus*, pois ele pratica ações ruins em prol não só de sua liberdade, mas também, com o objetivo de manter o lucro financeiro, além dele não ser considerado um escravo obediente. Logo, nota-se que há uma grande falta de personagens, como por exemplo, a matrona, o soldado fanfarrão, a meretriz, o jovem apaixonado etc, que comumente aparecem em outras comédias de Plauto, tornando esta peça, assim como é narrado no prólogo da mesma⁵⁴, diferente das demais.

Diante de toda essa observação a respeito da diferença entre as personagens presentes em *Os cativos* e aquelas descritas no parágrafo anterior de Plauto, além do tema extraordinário apresentado por ele nesta peça, há que se entender a importância de um estudo aprofundado sobre os aspectos cômicos envolvidos nesta comédia e qual a função das personagens para a criação de uma trama envolvente cujo tema, aparentemente, estaria mais relacionado às tragédias do que às comédias. Cabe aqui uma definição de cômico. Segundo Pavis (1996 : 56):

“Le comique ne se limite pas au genre de la comédie ; c’est un phénomène que l’on peut saisir sous plusieurs angles et dans divers domaines. Phénomène anthropologique, il répond à l’instinct du jeu, au goût de l’homme pour la plaisanterie et le rire, à sa faculté de percevoir des aspects insolites et ridicules de la réalité physique et sociale”⁵⁵ ».

⁵³ Esta troca de papéis ou inversão será tratada no capítulo VII desta dissertação.

⁵⁴ Cf. PLAUTUS, *Capt. prol.*, 53-58.

⁵⁵ “O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que se pode perceber sob vários ângulos e em diversos domínios. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do *jogo*, ao gosto do homem pelo gracejo e pelo riso, à sua faculdade de perceber os aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social”.

5. A VEROSSIMILHANÇA EM OS CATIVOS

Ao se tentar observar a verossimilhança nas obras clássicas é necessário fazer-se, primeiramente, uma análise daquilo que Aristóteles⁵⁶ definiu, em sua *Poética*, como sendo verossímil. Dessa definição, pode-se chegar à conclusão de que a verossimilhança não seria uma representação exata da realidade, mas sim do que ela poderia ser, ou seja, daquilo que seria plausível e aceitável. Costa, no vocabulário crítico que fez sobre a *Poética* de Aristóteles, levanta a seguinte observação sobre o conceito do tema em questão:

Verossimilhança: critério fundamental do conceito aristotélico de mimeses, responsável pela distinção entre obra do poeta e a do historiador. Representar o verossímil, na mimeses, significa que o objeto de representação do poeta não é o que realmente aconteceu, mas o que poderia acontecer, isto é, o possível⁵⁷.

Baseando-se nesta teoria, pode-se observar que os comediógrafos latinos inseriram muitos elementos verossímeis em suas obras, pois a maioria das ações representadas nas comédias não mostrava exatamente os fatos históricos que a sociedade romana presenciou, mas sim uma representação plausível, amenizada ou aumentada de possíveis fatos que poderiam se tornar reais devido às circunstâncias vividas pelo povo. O objetivo, então, desses autores, bem como de Plauto, era o de atrair a atenção de seu público de forma que as ações representadas no palco mexessem com as emoções daqueles que as assistia. Esta hipótese é confirmada por Mendes quando analisa a teoria de Aristóteles sob o olhar de Freud:

O artista surge então como intérprete da mente grupal... O prazer oferecido pelo drama exigiria então, pela ótica freudiana, uma coerência construída não mais pela semelhança com as ações reais, mas pela obediência a esquemas mentais básicos, passíveis de reconhecimento pelo fruidor. E o gozo prometido é quase diretamente proporcional ao infortúnio que atinge a personagem, bode expiatório de nossas fantasias⁵⁸.

⁵⁶ ARISTÓTELES, *Poet.*. IX, 1451b.

⁵⁷ COSTA, 2006: 74.

⁵⁸ MENDES, 2008: 4-5.

Voltando a atenção para o teatro plautino, nota-se a maneira como o autor utilizava da verossimilhança em suas obras, com a finalidade de atrair os aplausos de seu público. Cardoso, em um estudo introdutório feito a respeito da peça *Estico*, comenta que nesta obra há muitos problemas que prejudicam nela a construção da verossimilhança, como, por exemplo, ações de algumas personagens que parecem ter sido desenvolvidas com falhas, de tal forma que deixam “buracos” inexplicáveis entre uma ação e outra, ou que não justificam a ausência de uma personagem em uma determinada cena, ou ainda que não respeitam as limitações temporais possíveis:

Tem-se apontado outro problema de verossimilhança na menção de Epignomo à sua reconciliação com o sogro, que nas palavras do genro, teria ocorrido no porto (Stich. 408-15). De um lado, não ficaria claro como Antifonte teria tomado conhecimento da volta dos genros. De outro, haveria uma incoerência na marcação cênica, visto que, na última vez em que havia deixado o palco (isto é, após a discussão com as filhas), o velho teria saído em direção contrária à do porto (Stich. 143)⁵⁹.

Por meio dessas observações de Cardoso a respeito de *Estico*, não se pode afirmar se há uma troca constante pelo que é verossímil, até porque muitas obras se perderam e outras foram fragmentadas e reconstruídas, impedindo-nos, assim, saber se essa falta de coerência foi realmente provocada pelo autor ou se a reconstrução da peça foi elaborada de maneira equivocada. Entretanto, em *Os cativos* a busca pela verossimilhança é maior, notando-se poucas das falhas⁶⁰ descritas por Cardoso. Deste modo, para que seja possível constatar que as cenas apresentadas nesta peça eram plausíveis e possíveis de acontecer, há de se fazer, na presente pesquisa, uma comparação dos fatos históricos narrados por Tácito e dos fatos narrados pelo autor, para que se perceba até que ponto esses fatos poderiam ser aceitos pelo público como lógicos e plausíveis.

⁵⁹ Cf. CARDOSO, 2006: 50-51.

⁶⁰ A saber: há uma falta de sequência lógica temporal quando Hegião libera Filócrates para que ele fosse à cidade de Élis, com o objetivo de seu pai realizar a troca de Filopólemo por Tíndaro, que se encontrava na cidade da Etólia; como Filócrates deveria ir de uma cidade a outra, de barco, pois as duas cidades são divididas pelo mar Jônico (um “braço” do mar Mediterrâneo que divide o oeste da Itália – onde se localizava a cidade de Élis – e o noroeste da Grécia – onde se localizava a cidade da Etólia), a passagem de tempo deveria ser retratada maior do que fora descrita. Contudo, o autor marca essa passagem de tempo apenas com a ida de Hegião à casa de seu irmão, sua volta para sua casa e a condenação de Tíndaro, o que normalmente não passaria de apenas algumas horas.

Antes de tudo, apresentar-se-á uma pequena abordagem acerca do gênero historiográfico em Roma e de seus principais historiadores, para então analisar a comédia em questão.

5.1 O GÊNERO HISTORIOGRÁFICO EM ROMA

Em Roma, a história, como um gênero específico, surge no final da República, tendo como inspiração os gregos e um de seus primeiros escritores Salústio, com suas monografias históricas, fundamentadas numa conspiração e numa batalha romanas. Durante a composição dos fatos, segundo Lacroix⁶¹, fazia-se uso das fontes históricas, que poderiam ser os relatos dos que ouviram os fatos, daqueles que viram – testemunhas oculares – e das tradições escritas, sendo os mais prestigiados os que tiveram a oportunidade de vivenciar os fatos históricos. Além disso, para Lacroix, ao escolher os fatos a serem narrados, os historiadores precisavam buscar aqueles que deveriam ser dignos de lembrança, levando em conta a cronologia e a geografia. A escolha dos fatos também deveria respeitar as funções cívicas e políticas, morais e intelectuais entendidas para a história.

Como as peças gregas influenciaram diretamente as romanas, todos os conceitos presentes nas comédias e relevantes na composição de sua estrutura foram levados para Roma e lá mantidos. Por este motivo, a comédia romana está carregada de morais e conceitos políticos que surgiram na Grécia, uma vez que as peças de Menandro foram escritas durante o início do governo de Demétrio de Falero, conhecido como reformador das políticas financeiras e dos costumes atenienses. Durante seu governo, as peças teatrais refletiam seus ideais para que pudessem participar de concursos e receber aprovação do povo e do governo. As comédias em Roma, cotejando com as gregas, traziam consigo uma carga política e moral muito grande passada para o povo romano e bem aceita pelos políticos do período republicano. Vale lembrar que o gênero historiográfico ainda não tinha se estabelecido em Roma, mas a sua presença já se mostrava direta ou indiretamente dentro de outros gêneros. A fim de manter a verossimilhança e porque, em Roma, os costumes e feitos dos ancestrais – *mos maiorum*

⁶¹ Cf. LACROIX, 1951.

– eram fundamentais para a educação dos jovens, os comediógrafos adaptaram as peças à sua realidade política e moral, atendendo também às regras pregadas pelo senado daquele período.

Aristóteles em sua *Poética*⁶² faz uma diferenciação entre a história narrada, como fatos que aconteceram e a poesia (ou literatura), como uma narrativa de fatos que poderiam acontecer, ou seja, a literatura não possui o compromisso com a verdade, mas sim com a ficção; entretanto, a história reflete fatos verídicos, dependendo deles para se tornar plausível. Mas, para que a história narrada se tornasse interessante ao ouvinte ou leitor, muitos historiadores utilizaram recursos literários e retóricos, procurando neles não a ficção, mas sim um estilo mais rebuscado de escrita. Logo, pode-se observar que tanto é possível encontrar elementos literários na história romana, quanto encontrar elementos compatíveis com a história nas comédias ou obras literárias.

Além disso, segundo Mellor⁶³, a história desempenhava uma função política dentro da sociedade romana, pois os fatos narrados por ela não serviam apenas para simplesmente serem lembrados, mas a história tinha por objetivo servir à pátria, apresentando fatos de relevância para a instrução da sociedade. Ainda, pelo fato de as questões políticas estarem relacionadas com as questões morais, os historiadores romanos passaram a abordar temas políticos de grande interesse público que também possuíam uma temática moralista.

Tácito foi um dos historiadores voltados para essa função política da história. Sua obra *Annales* reunia vários livros que tratavam sobre a vida de quatro imperadores, narrando os feitos políticos que o autor supunha serem de maior relevância para a sociedade romana. No período do Principado, Tácito escreveu alguns capítulos de sua obra dedicados à escravidão e traçou uma relação entre ela e a política romana. Até o século IV a. C. o sustento da base econômica de Roma se mantinha na agricultura e por isso a cidade não possuía condições de importar muitos escravos. Porém, já no final do século III a. C., quando Roma perdeu a primeira guerra púnica para os cartagineses, mas conquistou o território da Sicília, Sardenha, Córsega e Gália Cisalpina, começou a adquirir riquezas por meio da captura de escravos retirados desses territórios. Sobre este fato, Garraffoni afirma:

⁶² ARISTÓTELES, *Poet.* 9, 1451b.

⁶³ Cf. MELLOR, 2002: 1 – 5.

Embora a guerra tenha trazido muitos gastos aos romanos, a captura de escravos e os novos territórios anexados foram importantes conquistas para a aquisição de novas riquezas. A transformação pela qual passava Roma não se restringia ao plano militar, mas também atingiu o plano administrativo, legislativo e cultural⁶⁴.

No início do século II a. C., quando Roma participa da segunda guerra púnica, passa a ser um grande centro comercial, tornando-se verdadeiramente uma sociedade escravista. Com o crescimento populacional surgem as badernas e rebeliões de escravos, que não eram facilmente contidas. Pelo fato das leis existentes até aquele momento não terem sido suficientes para conter todas essas rebeliões, Tácito afirma que foi necessário haver uma magistratura incumbida da ordem pública, como se pode constatar a seguir:

Namque antea profectis domo regibus ac mox magistratibus, ne urbs sine imperio foret in tempus deligebatur qui ius redderet ac subitis mederetur; feruntque ab Romulo Dentrem Romulium, post ab Tullo Hostilio Numam Marcium et ab Tarquinio Superbo Spurium Lucretium impositos. Dein consules mandabant; duratque simulacrum quoties ob ferias Latinas praeficitur qui consulare munus usurpet. ceterum Augustus bellis ciuilibus Cilnium Maecenatem equestris ordinis cunctis apud Romam atque Italiam praeposuit: mox rerum potitus ob magnitudinem populi ac tarda legum auxilia sumpsit e consularibus qui coereret seruitia et quod ciuium audacia turbidum, nisi uim metuat. (TÁCITO, Ann. VI, 11).

Foi costume outrora, na ausência dos reis e mais tarde dos magistrados, para que não ficasse a cidade sem governo, escolher um homem que temporariamente exercesse o poder e provesse aos casos urgentes. Assim é que Denter Romúlio serviu no tempo de Rômulo, Numa Márcio no de Tulo Hostílio e o de Espúrio Lucrécio no de Tarquínio Soberbo. Depois continuou sob os cônsules o mesmo costume, e hoje ainda resta uma aparência dele, quando, por ocasião das férias latinas, se nomeia quem exerça o poder consular. Nas guerras civis, Augusto prepôs ao governo de Roma e da Itália Cílnio Mecenas, cavaleiro romano. Assim que se assegurou do poder, por causa do tamanho do povo e do auxílio tardio das leis, escolheu dentre os cônsules quem coagisse os escravos e aqueles cidadãos turbulentos que não temiam senão a violência.

⁶⁴ GARRAFFONI, 2011: 51.

Como se pode notar, muitos senhores donos de escravos já não conseguiam sozinhos conter seus cativos e este fato começara a se espalhar por Roma; assim, foi necessária uma influência política externa para interferir e reduzir as rebeliões. Por estes motivos, o governo passou a tomar medidas mais severas, com a criação de algumas leis que garantiam a segurança dos cidadãos romanos.

Suspecta maioribus nostris fuerunt ingenia seruorum, etiam cum in agris aut domibus isdem nascerentur caritatemque dominorum statim acciperent. postquam uero nationes in familiis habemus, quibus diuersi ritus, externa sacra aut nulla sunt, conluuiem istam non nisi metu coercueris. At quidam insontes peribunt. Nam et ex fuso exercitu cum decimus quisque fusti feritur, etiam strenui sortiuntur. Habet aliquid ex iniquo omne magnum exemplum, quod contra singulos utilitate publica rependitur. (TÁCITO, Ann. XIV, 44).

Nossos antepassados não confiavam na lealdade de seus escravos, ainda mesmo dos nascidos em suas propriedades e em suas casas, criados no afeto dos senhores. Hoje que temos em nossas famílias servis pessoas de nações diversas, de vários ritos, de religiões diferentes ou de nenhuma, só o medo pode ser coerção para esse entulho. Objetar-se-á que muitos morrerão inocentes. Sim, mas quando se dizima um exército e cada décimo soldado é castigado, a sorte cai também sobre os valorosos. Todos os grandes exemplos trazem consigo alguma iniquidade contra indivíduos, porém, esta redundante em utilidade pública.

A partir deste relato de Tácito, pode-se notar que as políticas daquele período pretendiam criar uma imagem negativa dos escravos. Com isso, a imagem de um escravo, perante a sociedade romana, formava-se de acordo com as condições com que aquele era adquirido; os romanos não o viam somente como servo, mas como inimigo de guerra disposto a incitar a violência contra qualquer cidadão, devido à sua condição de trabalho e às formas desumanas com que era mantido.

5.2 ELEMENTOS VEROSSÍMEIS EM *OS CATIVOS*

A mesma visão, apresentada por Tácito, quanto ao escravo pode ser observada na peça *Os cativos*. Entretanto, Plauto não apenas aponta as medidas preventivas contra as rebeliões, mas também levanta várias questões acerca da escravidão, apresentando o possível ponto de vista de um escravo sobre o fato e, segundo Stewart: “coloca enfaticamente diante do público romano o momento crucial na história do indivíduo escravo e da sociedade escrava, isto é, a transformação de uma pessoa até então livre num escravo⁶⁵”; o que, de fato, não poderia ser comprovado historicamente, pois não se tem nenhum relato histórico sobre o pensamento de algum escravo.

Na comédia, logo no início da peça, há um questionamento quanto ao conceito de liberdade e quem assim o faz é o personagem *Lorarius*, ou seja, o capataz, responsável pelo controle dos outros cativos, mas não diferente daqueles, também um escravo. Este personagem pensa em conjunto com Hegião, que conforme Stewart⁶⁶, correlaciona o desejo de fugir com o impulso natural do homem e, por isso, os cativos precisavam andar acorrentados para que não ajissem como as aves selvagens.

*Heg. ... Liber captiuos auis ferae consimilis est:
Semel fugiendi si data est occasio,
Satis est, nunquam postilla possis prendere.
Lor. Omnis profecto liberi lubentius
Sumus quam seruimus. Heg. Non uidere ita tu quidem.
Lor. Si non est quod dem, mene uis dem ipse - in pedes?
Heg. Si dederis, erit extemplo mihi quod dem tibi.
Lor. Auis me ferae consimilem faciam, ut praedicas.
Heg. Ita ut dicis: nam si faxis, te in caueam dabo.
(PLAUTO, Capt. I, 1, 116 - 124)*

Heg.: O cativo livre é semelhante à ave selvagem: uma vez que é dada ocasião de fugir, é o bastante, depois nunca poderás prender.

Cap.: Na verdade, todos preferimos viver livres a servir.

Heg.: Na verdade, tu não pareces assim.

Cap.: Se não há o que eu dê, não queres que eu mesmo dê no pé?

Heg.: Se deres, logo eu terei o que dar a ti.

⁶⁵ “Captivi emphatically places before the Roman audience the crucial moment in the history of the individual slave and of the slave society, that is, the transformation of a hitherto free person into a slave” (STEWART, 2012: 6/38 – 7/38).

⁶⁶ Cf. STEWART, 2012: 9/38.

Cap.: Farei como a ave selvagem, como anuncias.

Heg.: Exatamente como dizes: pois, se fizeres isso, colocote na cadeia.

Nesta primeira passagem é possível constatar uma seleção das funções que um escravo poderia exercer como Michael Grant⁶⁷ afirma: “os escravos mais qualificados e os seus filhos eram distribuídos pelas tarefas civis ou domésticas”. Um escravo poderia também ser um gladiador ou um artista, dentre muitas outras funções. Ser capataz lhe garantia alguns benefícios que o diferenciavam dos demais, como por exemplo, não sofrer tantos maus tratos ou poder andar sem correntes, mas a situação de capataz não o transformava em menos escravo; o que o define como tal não é somente sua forma de trabalho, mas também a privação de sua liberdade. Segundo Stewart “Hegião diferencia um tipo de escravo do outro por meio do seu desejo de liberdade. Ele presume que o escravo veterano, que guarda e aprisiona os cativos, não possuía um desejo inato de liberdade⁶⁸”, mas que, entretanto poderia receber o mesmo castigo que um escravo comum sofria, lembrando-lhe de sua condição. Por meio deste diálogo, é possível demonstra mais um aspecto verossímil, pois o diálogo existente entre um senhor e seu capataz era possível, entretanto não da maneira como fora apresentado comicamente.

Segundo Michael Parenti⁶⁹, existiram várias formas de controlar um cativo, dentre elas constavam medidas preventivas como, por exemplo, as leis criadas para que um escravo zelasse pela segurança de seu senhor. Desta forma, caso um escravo doméstico matasse ou permitisse matar seu dono, não só ele, mas todos os outros cativos daquela casa seriam condenados à morte por não terem detido o criminoso; os únicos poupados seriam os acorrentados. Isto pode ser confirmado por Tácito (Ann. XIV, 44), quando narra o discurso de Cássio, defendendo as medidas para controlar os escravos: *Multa sceleri indicia praeveniunt: servi si prodant, possumus singuli inter plures, tuti inter anxios, postremo, si pereundum sit, non inulti inter nocentes agere.* “Muitos indícios antecedem aos crimes. Caso os escravos denunciem, podemos ser poucos entre muitos, todos eles estando inquietos; enfim, se tivermos que perder a vida, os culpados não ficarão impunes”.

⁶⁷ GRANT, 1967: 136.

⁶⁸ “Hegio differentiates the new slaves and his seasoned slave based on his calculations of their desire for freedom. He presumes that his veteran slave, who guards and chains the captives, does not possess the innate impulse for freedom” (STEWART, 2002: 10/38).

⁶⁹ PARENTI, 2005: 39.

Plauto, em *Os cativos*, confirma isto quando mostra uma das formas mais penosas de conter a violência e a fuga de escravos, que eram as correntes; Tíndaro pode ser considerado como um escravo inteligente, uma vez que é ele que pensa na volta de Filócrates para casa como mensageiro. Quando Hegião descobre a farsa tramada entre Tíndaro e Filócrates, diz:

*Tynd. Di tibi omnis omnia optata offerant,
Cum me tanto honore honestas cumque ex uinclis eximis.
Hoc quidem haud molestumst iam, quod collus collari caret.*
(PLAUTO, *Capt.* II, 2, 334–336)

...

*Heg. Ducit,
Ubi ponderosas, crassas capiat conpedes.
Inde ibis porro in latomias lapidarias.
Ibi quom alii octonos lapides effodium, nisi
Cotidiano sesqueopus confeceris,
'Sescentoplago' nomen indetur tibi.*
(PLAUTO, *Capt.* III, 5, 721–726)

...

*Heg. Abducite istum actutum ad Hippolytum fabrum,
Iubete huic crassas conpedes inpingier;
Inde extra portam ad meum libertum Cordalum
In lapicidinas facite deductus siet:
Atque hunc me uelle dicite ita curarier,
Ne qui deterius huic sit quam cui pessume est.*
(PLAUTO, *Capt.* III, 5, 733–738)

Tind. Que todos os deuses te concedam todos os teus desejos, visto que uma consideração de tanta consideração me é concedida e me livras dos grilhões. Na verdade, isso não é embaraçoso, porque meu colo está livre da coleira.

...

Heg. Leva-o para o lugar onde receberá grilhões pesados e grossos. Depois irás adiante para as pedreiras carregadas de pedras. Ali, enquanto os outros cavam pedras de oito em oito, a não ser que todos os dias tenhas moído uma vez e meia a mais, te será dado o nome de “seiscentas pancadas”.

...

Heg. Levem-no imediatamente a esse ferreiro Hipólipo. Mandem que ele pregue nos pés grilhões grossos; depois levem-noi para meu liberto Cordalo para que seja levado para

trabalhar nas pedreiras: e digam que eu cuidaria que este me queira de tal modo que seja pior para este do que do que é para o péssimo.

Este castigo era legado à maioria dos cativos, mas os tipos de correntes variavam de acordo com a ameaça que estes representavam para a ordem pública; assim, os bárbaros ou criminosos, e os que possuíam instrução, porém insubmissos, eram presos em grilhões mais pesados do que os demais. Segal, em seu estudo sobre as comédias de Plauto, confirma que o castigo sofrido pelo escravo que desagradava, de alguma maneira, a seu senhor era cruel:

As torturas (contra os escravos) eram muitas e variadas, incluindo não só açoitamentos, mas também a quebra de ossos ou a amputação de um membro. Mais, a ofensa do escravo não precisa ter sido muito séria para este merecer ser espancado ou até a execução. Plutarco relata que Catão o velho teve seus cozinheiros castigados porque prepararam um jantar que não lhe agradou⁷⁰.

A demonstração da dura vida, que um escravo poderia ter, foi representada pelas aflições de Tíndaro em um dos piores trabalhos romanos, nas pedreiras:

*Tynd. Vidi ego multa saepe picta, quae Acherunti fierent
Cruciamenta, uerum enim uero nulla adaeque est Acheruns
Atque ubi ego fui, in lapicidinis. Illic ibi demumst locus,
Vbi labore lassitudost exigunda ex corpore.*
(PLAUTO, *Capt.* V, 4, 998-1001)

Tind. Eu sempre vi muitas pinturas em que os tormentos de Aqueronte foram produzidos; mas, na verdade, nunca Aqueronte é igual ao de onde eu estive, nas pedreiras. Ali é o lugar onde exatamente o cansaço do corpo deve ser medido pelo trabalho.

⁷⁰ *Tortures were many and varied, including not only whippings but also the breaking of bones or the amputation of a limb. Moreover, the slave's offense need not have been very serious to earn him a beating or even execution. Plutarch relates that Cato the Elder had his cooks flogged for preparing a dinner which failed to please him* (SEGAL, 1986: 138).

Segundo Michael Grant⁷¹, a estimativa de vida de um escravo era de aproximadamente 21 anos, porém um cativo que trabalhasse nas pedreiras ou nas minas possuía uma média de vida inferior à dos demais.

Ergásilo, parasita de Hegião, no primeiro monólogo da peça, critica a prática da compra e venda de escravos, feita por Hegião, e confirma esta hipótese afirmando a infeliz condição daquele senhor por negociar escravos:

*Senis, qui hic habitat, quae aedes lamentariae
Mihi sunt, quas quotienscumque conspicio, fleo ---.
Nunc hic occepit quaestum hunc fili gratia
Inhonestum et maxime alienum ingenio suo:
Homnies captiuos commercatur, si queat
Aliquem inuenier, suum qui mutet filium.
(PLAUTO, Capt. I, 1, 96-101)*

Herg.: O velho, que mora aqui, que para mim é a morada dos prantos, todas as vezes que eu a avisto, choro ---. Agora este começou este ofício desonesto e extremamente estranho à sua natureza, por causa do filho: compra homens cativos para poder encontrar alguém que troque por seu filho.

Em *Os cativos* conhecem-se, então, dois tipos de escravos em Roma, um dos mais beneficiados, o capataz, e o menos afortunado, o trabalhador de uma pedreira. Da mesma forma foi possível, através de Tácito, conhecer as medidas preventivas para conter uma rebelião de escravos e seus motivos. Logo se conclui que a diferença entre literatura e história recai sobre o fato de ser possível e esperado haver ficção na literatura e relatos reais na história; entretanto, mesmo com a ficção é possível notar-se que alguns elementos históricos foram preservados em *Os cativos* com a finalidade de se manter a verossimilhança e produzir, por meio dela, muitos efeitos cômicos essenciais para lhe render uma boa audiência e muitos aplausos.

⁷¹ Cf. GRANT, 1967: 138.

6. RECURSOS CÔMICOS EM *OS CATIVOS*

Após análise das verossimilhanças presentes na comédia *Os cativos* - pode-se começar a entender a importância desta figura para a construção de um efeito cômico nas peças, pois elas reforçam a teoria, levantada também por Bergson⁷², de que a essência da estruturação do riso - não aquele reproduzido por uma criança de maneira inconsciente ou o riso como efeito da angústia⁷³, mas proveniente da comicidade -, mesmo aquele que não se relaciona com as representações literárias, gira em torno das características humanas presentes em determinadas situações. Ou seja, para que o ser humano ria de algo, tem de identificar neste algo uma característica que se assemelhe à realidade humana. Segundo Bergson⁷⁴, não seria possível, por exemplo, rir de uma pedra caindo, mas se atribuir-se a ela uma característica humana – como, por exemplo, uma fala – transformando-a em ser animado, então seria possível achar graça de sua queda. Logo, a aproximação do público com a realidade humana é essencial para que se promova o riso no teatro. A explicação para tal afirmativa é apresentada por Minois, quando diz que “o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência⁷⁵”, ou seja, o riso está relacionado à própria existência humana e sem essa relação não seria possível haver o riso. Esta relação é tão plausível e real, que não só foi observada nas obras antigas, mas também na atualidade, quando a televisão, o cinema e o teatro buscam encontrar, nas fontes clássicas, recursos para elevar sua audiência, como Mendes⁷⁶ confirma.

Contudo, ao querer notar o riso nas comédias, deve-se levar em conta que esta é considerada um gênero literário e, para que o riso possa se dar naquele âmbito, é necessário que os autores façam uso de recursos⁷⁷ voltados, exclusivamente, para gerar o humor o que, segundo Bremmer⁷⁸, seria *qualquer mensagem cuja intenção é a de provocar o riso ou sorriso*.

⁷² BERGSON, 1983: 6.

⁷³ MENDES, 2008: XXI.

⁷⁴ “... não há comicidade fora do que é propriamente *humano*. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia, porém jamais risível. Riremos de um animal, mas porque teremos surpreendido nele uma atitude de homem ou certa expressão humana” (BERGSON, 1983: 7).

⁷⁵ MINOIS, 2003: 19.

⁷⁶ Cf. MENDES, 2008: XVIII.

⁷⁷ *Id. Ib.*: XVIII.

⁷⁸ BREMMER, 2000, 13.

Desta forma, analisando a peça *Os cativos*, podem-se notar vários recursos cômicos; entretanto, de um modo geral, o primeiro deles recai sobre a saga vivida por Tíndaro e Filócrates: quando os dois se tornam cativos, as peripécias de Tíndaro em busca da sobrevivência o caracterizam como um dos personagens-tipo das comédias plautinas – o escravo – acentuando, assim, o teor cômico desta obra. Em *Os cativos* existem outros personagens-tipo que geram o riso, mas estes não são responsáveis por tamanha frequência de cenas cômicas. Assim, Tíndaro será considerado não só personagem principal, mas também o principal gerador da maioria dos efeitos cômicos, reforçando, assim, a importância da personagem *seruus* (neste caso, *captiuus*, porque não somente é escravo de Filócrates, mas também é feito cativo junto com seu senhor).

Com o objetivo de demonstrar a maneira como os elementos cômicos foram empregados, analisar-se-ão os três elementos mais marcantes desta peça, levando-se em conta suas relações com as personagens-tipo *seruus* e *captiuus*, uma vez que essas são as personagens principais da peça, além de serem as responsáveis pelo desenvolvimento dos enredos da maioria das peças plautinas, sendo essenciais para a constituição do humor e, conseqüentemente, do riso nas diversas peças.

6.1 A ILUSÃO

Todos os elementos apresentados também podem ser entendidos como geradores do que muitos estudiosos do teatro chamam de ilusão. Esta é a relação estreita entre os elementos que são vistos, por exemplo, durante uma apresentação teatral e a crença de que aquilo que está sendo assistido é real, fazendo com que se esqueça, temporariamente, de que o que é visto não passa de uma representação. Hunter define a ilusão como “a concentração ininterrupta dos personagens fictícios da peça em sua situação fictícia⁷⁹”. Um bom exemplo atual deste recurso é encontrado nas novelas televisivas, quando autores acrescentam aspectos tão próximos da realidade, que geram nos espectadores toda a sorte de sentimentos – amor, raiva, compaixão, expectativas etc.

Cardoso, estudiosa da ilusão cênica plautina, também confirma esta teoria de que a ilusão é “a sensação, compartilhada pela obra teatral e seu público, de que algo é real,

⁷⁹ HUNTER, 2010: 37.

Ao mesmo tempo em que apontam para o artificialismo das convenções do palco antigo, as menções ao próprio teatro contribuem para tornar os acontecimentos de *Estico* mais coerentes em sua dimensão cênica e, portanto, mais aceitável. Nesse sentido é que, brincando de “plautinismo”, se pode dizer que, em tais passagens de *Estico*, a quebra da ilusão é ilusória.

Observando atentamente, nota-se a forma como Plauto manipula suas personagens; podemos dizer que estas também utilizam a ilusão. A ilusão, então, torna-se o principal elemento para a construção da ficção criada por esses autores. A forma que um dos comediógrafos latinos encontrou para deixar sua marca de identidade em suas peças foi retratar a vida tipicamente romana, aproximando suas comédias da realidade de seu público e gerando a ilusão de uma forma muito criativa. Como desfecho deste assunto, Segal afirma:

A comédia terminou. Todos os pensamentos, até aqueles nos quartos, devem se voltar ao *negotium*, a real antítese do feriado. Fantasias devem ser deixadas de lado, especialmente o pallium, e, com as roupas gregas, a licença para bancar o grego. O que é mais importante é o forte lembrete de que as regras diárias novamente agirão; “malfeitores” serão açoitados (*Cistellaria*, v. 785). Até os espectadores devem agora agir conforme as tradições honradas, *more maiorum*. E com esse pensamento sensato, eles deixam a peça e voltam para seu próprio *negotium*: ser um romano⁸³.

6.2 QUIPROQUÓS

Este recurso era utilizado no teatro antigo para acentuar o tom cômico das peças e, ainda hoje, é comum neste gênero literário. Eles representavam as confusões, as brigas e as ameaças que geravam movimentação de cena no palco. No teatro plautino, este recurso envolvia as personagens por meio de sua atuação, favoreciam a criação de cenas com muito riso. Entretanto, essas personagens independiam de seu papel para

⁸³ *The comedy has ended. All thoughts, even of those within the dressing rooms, must turn to negotium, the very antithesis of holiday. Costumes must be shed, especially the pallium, and, along with the Greek clothing, the license to Greek-it-up. What is most important is the strong reminder that everyday rules will once again be in force; “malef-actors” will be whipped (line 785). Even the spectators must now behave according to the time-honored traditions, more maiorum. And with this sobering thought, they leave the play and return to their own negotium: the business of being Roman (SEGAL, 1987: 169).*

fazerem isso, pois se observa este recurso utilizado tanto por personagens masculinas de elevado padrão social até escravos ou prostitutas; logo, não havia limites para a abrangência deste recurso.

Para Bento Filho, o que geraria as confusões e as brigas observadas nos palcos por conta dos quiproquós seria a inversão de papéis, como ele afirma na seguinte passagem:

Os tipos de quiproquós mais comuns nas comédias são: uma pessoa no lugar de outra, um indivíduo apresentado por uma característica que é oposta a ele, alguém que se passa por uma coisa, e um ser humano que é tomado como um animal⁸⁴.

Contudo, esta definição de Bento Filho se aproxima muito do que, no próximo capítulo, será chamado de inversão de papéis, afastando-se da definição mais plausível para este recurso cômico, apresentada por Bergson, em *O riso*, ao fazer uma breve análise sobre a presença dos quiproquós nas peças teatrais e explicitando uma situação particular para que eles possam ocorrer. Segundo ele:

... O quiproquó é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível: o que os atores lhe atribuem, e o outro real: o que o público lhe dá. Percebemos o sentido real da situação porque se teve o cuidado de nos mostrar todas as suas facetas; mas cada ator só conhece uma delas: daí o equívoco, daí o julgamento falso que fazem sobre o que se faz em torno deles, como também sobre o que eles mesmos fazem. Vamos desse juízo falso ao juízo verdadeiro; oscilamos entre o sentido possível e o sentido real; e é essa hesitação do nosso espírito entre duas interpretações opostas que aparece primeiro na graça que o quiproquó nos proporciona⁸⁵.

Não só Bergson defende esta teoria, mas também Berrettini⁸⁶, ao fazer uma análise das personagens Licônides e Euclião, ambas da peça *Aululária*. A autora faz uma análise da discussão que se dá entre as personagens Euclião - um velho avarento que encontrou uma panelinha com o ouro da família, escondida pelo avô na lareira de sua casa e guardada pelo deus Lar, protetor daquela família - e Licônidas - um jovem

⁸⁴ BENTO FILHO, 2013:11.

⁸⁵ BERGSON, 1983: 48.

⁸⁶ Cf. BERRETTINI, 1980: 61-65.

que se apaixona pela filha de Euclião, a violenta nas vigílias de Ceres e se aproxima de seu pai com a finalidade de pedi-la em casamento. Nesta passagem, enquanto Licônidas tenta relatar a Euclião o que ocorrera entre Fedra e ele, Euclião pensa que o rapaz se refere não a sua filha, mas sim à panela de ouro que havia sido misteriosamente roubada. Esta confusão é acentuada devido ao uso constante de pronomes e aos adjetivos utilizados por Licônidas para descrever Fedra, que acabam servindo, também, para caracterizar a panelinha de ouro. No final do diálogo, os dois entendem que estão tratando de assuntos diferentes e o rapaz desfaz a confusão, explicando melhor que estava se referindo a Fedra. Ao final desta análise, Berrettini conclui dizendo que esta confusão foi instaurada devido à falta de entendimento relacionada à fala das personagens em questão:

Euc. Dic bona fide: tu id aurum non surripuisti?

<Lyc.>Bona.

Euc. Neque scis qui abstulerit?

Lyc. Istuc quoque bona.

...

Euc. Sat habeo: age nunc loquere quiduis.

...

Lyc. Is me nunc renuntiare repudium iuissit tibi.

(PLAUTO. *Aul.* IV, 10, 772-783)

Eucl.: Dize de boa fé: tu não roubaste o ouro?

Lic.: Boa!

Eucl.: E nem sabes quem o teria levado?

Lic.: Também a isso, de boa fé!

...

Eucl.: Tenho o bastante: vamos, agora dize o que queres.

...

Lic.: Ele me ordenou que eu te anunciasse agora o rompimento.

Como se pode depreender da citação de Bergson e da conclusão de Berrettini, os quiproquós se dão no momento em que há um desentendimento entre duas personagens cômicas, quando, em um diálogo, uma personagem conversa X e a Y, mas as duas acreditam que estão conversando sobre a mesma coisa. Para que esta discordância se transforme não só em algo risível, mas também em quiproquó, o público deverá entender o motivo de tal confusão e saber exatamente quais os temas a que cada personagem se refere. Caso não seja possível perceber a independência de cada assunto durante o diálogo e haja alguma ligação real entre os assuntos levantados, a situação passa a ser somente risível, deixando de ser um quiproquó.

Assim como ocorre na *Aululária*, este mesmo quiproquó se dá nas peças *Anfitrião*, *Gorgulho* e outras de Plauto. Entretanto, em *Os cativos* nota-se uma forma diferente pela qual Plauto geriu este recurso. Aqui, três personagens se encontram: Tíndaro, Hegião e Aristofonte. A cena se dá logo após um momento feliz, quando Filócrates (passando-se pelo escravo Tíndaro) é liberado por Hegião para ir à sua terra natal, pedir a seu pai a troca de Tíndaro (passando-se por Filócrates) por Filopólemo, filho mais velho de Hegião, que havia sido capturado na última guerra. Depois dessa liberação, Hegião fica muito feliz, pois, enfim, vê a possibilidade de encontrar um de seus filhos perdidos e vai contar a novidade a seu irmão. Chegando lá, descobre que seu irmão teria comprado um cativo de guerra chamado Aristofonte, que era livre em sua terra natal e que conhecia Filócrates e Tíndaro (sabendo exatamente qual dos dois era o escravo e qual era o senhor). Entretanto aquele cativo não sabia da trama armada por esses dois e, com isso, acaba arruinando toda a artimanha criada por eles. Tíndaro consegue temporariamente, por meio de sua inteligência, reverter a situação, fazendo com que Hegião pensasse, primeiramente, que Aristofonte estivesse enganado e depois que ele fosse louco. Assim, enquanto Aristofonte dizia algo real sobre Tíndaro, Hegião pensava que ele estava falando sobre Filócrates e quando esta situação já não se sustentava mais, Tíndaro fez com que Aristofonte parecesse louco e Hegião pensasse que as afirmações levantadas por ele fossem falsas, não porque Aristofonte agisse de má fé, mas sim por ser louco. Esta confusão pode, também, ser caracterizada como um quiproquó, pois, assim como Bergson define, as duas personagens pensam que estão conversando sobre o mesmo assunto e que se referem a uma só pessoa; no entanto, falam sobre o mesmo assunto, mas se referem a pessoas diferentes. O único detentor do conhecimento da real situação é Tíndaro, colocando-se no mesmo nível dos espectadores daquela cena:

*Tynd. Nunc enim vero ego occidi; eunt ad te hostes, Tindare!
Quid loquar?*

*Quid fabulabor? Quid negabo? Aut quid fatebor? Mihi
Res omnis in incerto sita est: quid rebus confidam meis?*

*Utinam te di prius perderent, quam periisti e patria tua,
Aristophontes, qui ex parata re imparatam omnem facis.*

*Occisa est haec res, nisi reperio atrocem mihi aliquam
astutiam.*

Heg. Sequere, en tibi hominem. Adi, atque adloquere.

Tynd. Quis homo est me hominum miserior?

*Arist. Quid istuc est, quod meo dicam fugire oculos,
Tyndare?*

*Proque ignoto me adspernari, quase me nunquam noveris?
 Equidem tam sum seruus, quam tu; et si ego domi liber fui,
 Tu usque a puero seruitutem seruiuisti in Alide.
 Heg. Edpol minime miror, si te fugitat aut oculos tuos,
 Aut si te odit, qui istum adpelles Tyndarum pro Philocrate.
 Tynd. Hegio, hic homo rabiosus habitus est in Alide.
 Ne tu, quod istic fabuletur, aures immitas tuas;
 Nam istic hastis insectatus est domi matrem et patrem.
 Et illic istic, qui sputatur, morbus interdum uenit.
 Proin tu ab istoc procul recedas. Heg. Ultro istum a me!
 Arist. Ain, uerbero?
 Me rabiosum atque insectatum esse hastis meum memoras
 patrem,
 Et eum morbum mihi esse, ut qui me opus sit insputarier?
 Tynd. Ne verere, multos iste morbus homines macerat,
 Quibus insputari saluit fuit atque is profuit.
 Arist. Quid tu autem? etiam huic credis?
 Heg. Quid ego credam huic?
 Arist. Insanum esse me?
 Tynd. Viden tu hunc, quam inimico uoltu intuetur? Concedi
 optimumst,
 Hegio, fit quod tibi ego dixi, gliscit rabies, caue tibi.
 (PLAUTO, Capt. III, 4, 534 - 558)*

Tínd.: Agora eu realmente morri de verdade; os inimigos vêm a ti, Tíndaro! O que falarei? O que responderei? O que negarei? Ou o que confessarei? Toda a façanha se deposita na incerteza; por que terei confiança em minhas façanhas? Oxalá os deuses o tivessem destruído antes de sumir da sua pátria, Aristofonte; porque tu fazes de algo preparado algo não preparado. Esta façanha mixou, se eu não encontrar alguma astúcia medonha para mim.

Heg.: Segue, eis o teu homem. Aproxima e dirige-lhe a palavra.

Tínd.: Que homem é o mais miserável dos homens do que eu?

Arist.: Que isso, Tíndaro? Eu diria que tu foges aos meus olhos! E por que me rejeitas como um desconhecido, como se nunca tivesses me conhecido? Certamente sou tão escravo quanto tu, e se eu fui livre em minha terra, tu, desde criança, sempre te sujeitaste à escravidão em Élis.

Heg.: Por Pólux, quase não me admiro se ele foge de ti ou dos teus olhos, ou se te odeia, porque chamas este de Tíndaro em vez de Filócrates.

Tínd.: Hegião, este homem tinha hábitos violentos em Élis. Não presta atenção a isto, porque é invenção. Pois ele atacou o pai e a mãe, em casa, com dardos. E, de tempos em tempos vem a doença, que ele cospe. Por isso, afaste-se para longe dele.

Heg.: Afasta ele de mim!

Arist.: O que tu dizes, velhaco? Lembras que eu sou violento e que persegui meu pai com dardos, e que tenho aquela doença que me faz cuspir?

Tínd.: Não tenhas vergonha, essa doença aflige a muitos homens, aos quais foi saudável cuspir e isso foi útil.

Arist.: Que dizes? Ainda acreditas nele?

Heg.: Por que eu acreditaria nele?

Arist.: Eu sou louco?

Tínd.: Não vês isto, como olha atentamente com semblante hostil? É melhor retirar-te, Hegião, porque está acontecendo o que eu disse, a raiva aumentou. Toma cuidado.

O uso deste recurso durante a peça faz lembrar a real finalidade da comédia em questão, que era gerar o riso, pois ela possui muitas alusões a momentos mais dramáticos do que cômicos, como as torturas sofridas por Tíndaro nas pedreiras. Por meio do quiproquó o autor pode trazer a comicidade e quebrar a seriedade desses momentos mais trágicos, gerando, assim, o riso. Pode-se pensar, contudo, que ao fazer essa quebra da seriedade, o autor estaria utilizando a digressão, que segundo Reboul⁸⁷ e Moisés⁸⁸, é a utilização de assuntos totalmente diferentes do tema de um discurso, com o objetivo de amenizar ou quebrar uma ação. Contudo, a maneira com que se deu o quiproquó nesta peça foi diferente de uma digressão, pois todos os temas levantados para gerar o riso não quebraram a sequência lógica dos assuntos debatidos na peça, mas somente os amenizaram. Além disso, a forma como o autor utilizou o quiproquó em *Os cativos* se dá de uma maneira sutilmente diferente da descrita por Bergson, pois, ao invés de haver duas personagens envolvidas, aparecem três, e o recurso não acontece pela espontânea confusão de assuntos, mas por uma divergência criada, propositalmente, por uma terceira personagem, o que torna a cena ainda mais cômica.

⁸⁷ Digressão: No discurso judiciário, prevê-se um momento de “relaxamento”, a digressão, trecho móvel, “destacável”, como diz Roland Barthes, que se pode colocar em qualquer momento do discurso, mas de preferência entre a confirmação e a peroração (REBOUL, 1999: 59).

⁸⁸ Digressão: Figura de retórica, consiste em um orador afastar-se do seu tema, através da inserção de matéria estranha àquela tratada no momento... (MASSAUD, 2004: 131).

6.3 A RIGIDEZ DAS LEIS

Outro recurso muito utilizado nas comédias, em geral, é a tentativa de enrijecer os aspectos humanos que naturalmente são flexíveis. Sobre esta mesma perspectiva, Bergson afirma:

Da ideia de disfarce, que é derivada, será preciso voltar à ideia primitiva, isto é, de um mecanismo superposto à vida. Já a forma compassada de todo cerimonial nos sugere uma imagem desse gênero. Uma vez que esqueçamos o objeto austero de uma solenidade ou cerimônia, os que tomam parte dela nos causam o efeito de se moverem no ambiente como marionetes. A mobilidade deles rege-se pela imobilidade de uma fórmula. É automatismo. Mas o automatismo perfeito será, por exemplo, o do burocrata agindo como simples máquina, ou ainda a inconsciência de um regulamento administrativo aplicando-se com uma fatalidade inexorável e tomada por lei da natureza. Anos atrás, um navio naufragou nas proximidades de Diepe. Alguns passageiros escaparam com grande dificuldade num escaler. Funcionários da alfândega que partiram corajosamente em socorro deles começaram por perguntar “se nada tinham a declarar”. Percebo algo de análogo, embora a ideia seja mais sutil, nessa frase de certo deputado ao interpelar um ministro dias depois de um crime cometido na estrada de ferro: “O assassino, após dar cabo da vítima, teve de saltar do trem no leito da ferrovia, violando regulamentos administrativos”.

Mecanismo inserido na natureza, regulamentação automática da sociedade, eis, em suma, os dois tipos de efeitos divertidos a que chegamos...

O resultado da combinação será, evidentemente, a ideia de uma regulamentação humana impondo-se em lugar das próprias leis da natureza⁸⁹.

Segundo esta teoria, tem-se que olhar, primeiramente, a flexibilidade natural do comportamento humano diante de determinadas situações que requerem um julgamento lógico. A fim de exemplificar esta situação, pode-se observar o julgamento de uma pessoa que tenha cometido um assassinato em legítima defesa: segundo o Código Penal brasileiro⁹⁰, existem vários tipos e definições de homicídios (qualificado, culposo, feminicídio, induzido etc.), mas de um modo geral, homicida seria aquele que mata

⁸⁹ BERGSON, 1983: 25 e 26.

⁹⁰ Artigo 151 do Código Penal. Decreto de lei nº 2.848 de 07 de Dezembro de 1940.

alguém; legítima defesa, segundo o mesmo Código Penal⁹¹, serviria para descrever “quem, usando moderadamente dos meios necessários, repele injusta agressão, atual ou iminente, a direito seu ou de outrem” e isto não seria considerado crime⁹². Um homicida naturalmente seria condenado, de acordo com as leis brasileiras, à “reclusão de seis a vinte anos”⁹³, entretanto, ao se julgar este tipo de caso, leva-se em consideração o que o impulsionou a tal prática e qual sua intenção. Desta forma, um julgamento, que, em princípio, teria como base para sua sentença apenas o resultado final de uma determinada prática, passa então, devido à flexibilidade humana do raciocínio, a considerar possível haver exceções às regras pré-estabelecidas, levando-se, então, a julgamento não os fins, mas os meios pelos quais uma determinada ação criminal se deu.

O exemplo supracitado descreve a forma natural e lógica como um homem agiria diante de uma determinada situação que assim o exigisse; entretanto, quando uma lei criada pelo homem tenta ultrapassar um raciocínio lógico, por meio de um julgamento que não considere as possíveis exceções à regra, há uma tentativa de enrijecer uma situação que é naturalmente flexível, e esta ação passa a quebrar uma sequência lógica esperada. Tudo aquilo que sai do lugar comum, quebrando o andamento mecânico esperado para a vida, causa estranheza e, automaticamente, o riso.

A presença de mais esse recurso em *Os cativos* reitera a importância da personagem Tíndaro. Note-se o cuidado de aproveitar cada momento possível para se gerar o riso através dos meios supracitados:

Heg. Inicite huic manicas mastigiae.
Tynd. Quid hoc est negoti? quid ego deliqui?
Heg. Rogas,
Sator sartorque scelerum, et messor maxume?
Tynd. Non occatorem dicere audebas prius?
Nam semper occant prius quam sariunt rustici.
Heg. At<tat>ut confidenter mihi contra astitit!
Tynd. Decet innocentem seruolum atque innoxium
Confidentem esse, suum apud erum potissimum.
Heg. Adstringite isti sultis uehementer manus.
Tynd. Tuus sum: tu has quidem uel praecidi iube.
Sed qui negoti est? quam ob rem suscenses mihi?

⁹¹ Artigo 25, *id.*, *ib.*

⁹² Artigo 23, *id.*, *ib.*

⁹³ Artigo 151, *id.*, *ib.*

(PLAUTO, *Capt.* III, 5, 659-669)

...

Heg. Votuin te quicquam mi hodie falsum proloqui?

Tynd. Vot[a]uisti.

Heg. Cur es ausus mentiri mihi?

Tynd. Quia uera obsessent illi cui operam dabam:

Nunc falsa prosunt.

Heg. At tibi oberunt.

Tynd. Optumest.

At erum seruauí, quem seruatum gaudéo,

Cui me custodem addiderat erus maior meus.

Sed malene id factum tu arbitrare?

Heg. Pessume.

Tynd. At ego aio recte, qui abs sorsum sentio.

Nam cogitato faxit, qualem haberes gratiam?

Emitteresne necne eum seruum manu?

Essetne apud te is seruos acceptissimus?

Responde.

Heg. Opinor.

Tynd. Cur ergo iratus mihi es?

Heg. Quia illi fuisti quam mihi fidelior.

Tynd. Quid? tu una nocte postulauisti et die

Recens captum hominem, nuperum, nouicium,

Te perdocere ut melius consulerem tibi

Quam illi quicum una a puero aetatem exegeram?

Heg. Ergo ab eo petito gratiam istam. Ducite,

Vbi ponderosas, crassas capiat conpedes.

Inde ibis porro in latomias lapidarias.

Ibi quom alii octonos lapides effodiunt, nisi

Cotidiano sesqueopus confeceris,

“Sescentoplago” nomen indetur tibi.

(PLAUTO, *Capt.* III, 5, 701-726)

Heg.: Acaso hoje tu não me fizeste um voto de não falar mentira?

Tínd.: Vocês prometeram.

Heg.: Por que tens a audácia de mentir para mim?

Tínd.: Porque a verdade prejudicaria aquele a quem eu servia; agora a falsidade é útil.

Heg.: Mas te prejudicaram.

Tínd.: Isso é ótimo. Mas salvei o senhor, que me alegro estar salvo, de quem meu senhor mais velho tinha me colocado como guarda. Mas pensas que isso foi ruim?

Heg.: Foi péssimo.

Tínd.: Ora, eu digo com certeza que penso diferente de ti. Então pensa que ele fizesse isso, como tu agradecerias? Não o libertarias ou soltarias com tuas mãos a este servo? Ele não seria, diante de ti, o mais estimado dos servos? Responde.

Heg.: Acho.

Tínd.: Então por que estás irritado comigo?

Heg.: Porque tu foste mais fiel a ele do que a mim.

Tínd.: O quê? Em uma noite e um dia tu desejaste que um homem que acabou de ser capturado, recente, noviço, se instruisse bem e velasse mais pelos teus interesses do que pelos daquele a quem eu servira uma vida desde menino?

Heg.: Pede, então, esse favor a ele. Levem-no para o lugar onde receberá grilhões pesados e grossos. Depois irás adiante para as pedreiras carregadas de pedras. Ali, enquanto os outros cavam pedras de oito em oito, a não ser que todos os dias tenhas moído uma vez e meia a mais, te será dado o nome de “seiscentas pancadas”.

Nesta passagem há uma cena de julgamento de Hegião com relação a Tíndaro, já desmascarado de suas artimanhas. Hegião o julga e condena às pedreiras, por considerar errado o princípio de obediência lógico apresentado por Tíndaro. Segundo este, preferiu obedecer e ajudar ao senhor que o criara desde pequeno a favorecer alguém que acabara de conhecer. Apesar desse discurso se fazer lógico, até aos olhos de Hegião, ele condena Tíndaro por deslealdade. Logo, nota-se que a lei imposta a qualquer escravo daquele período, quando apresentada na peça, consegue sobressair à conduta mais lógica, não permitindo que houvesse uma flexibilidade de julgamento, com uma exceção que se adequasse ao contexto vivido pelas duas personagens. Caso Hegião reconsiderasse a atitude tomada por Tíndaro provavelmente não lhe daria a liberdade, mas também não lhe condenaria a pagar uma pena tão dura quanto a que lhe fora imposta. Contudo, a atitude final de Hegião, inesperada e que fugia à própria conclusão lógica - que fora levado a chegar por meio da explicação de Tíndaro -, gera mais uma cena cômica. E justamente a contradição entre a conclusão de Hegião e a atitude tomada por ele é que fazem rir, ainda mais, do enrijecimento de um julgamento que normalmente levaria em conta a colocação feita por Tíndaro.

7. INVERSÕES DE PAPEIS

Dos elementos cômicos até aqui estudados, a inversão de papéis é um dos mais importantes e marcantes em *Os cativos* e, por isso, merece destaque. Uma das teorias levantadas por Segal, acerca dos possíveis elementos cômicos produzidos pelo teatro é a criação de um mundo às avessas, onde tudo se passa ao contrário do que comumente se vê na vida real:

Um de meus maiores argumentos foi que a comédia plautina deve ser vista como “vida real romana” tornada às avessas. Ela teve grande apelo justamente porque a audiência estava bem ciente das práticas diárias da sociedade romana. Além disso, poucos críticos disseram que até os caracteres dentro das peças estão eles próprios cientes da situação da vida real... Eles reconhecem os padrões diários do certo e do errado⁹⁴.

Esse conceito abrange a todos os âmbitos de uma trama, inclusive à troca de ações típicas de uma personagem. Apesar da ilusão e da verossimilhança parecerem ser recursos cômicos opostos ao estudado neste capítulo, eles são fundamentais para que a inversão de papéis ocorra em muitas peças plautinas; logo para que haja este recurso é imprescindível haver os outros.

Existem dois tipos de inversões descritas por Bergson: uma se dá no nível da ação propriamente dita e a outra no nível das características psicológicas das personagens envolvidas. A primeira acontece quando uma ação, que ocorreu em uma determinada cena e com uma determinada personagem, torna-se reflexiva na cena seguinte. Para exemplificar esta teoria, deve-se pensar, por exemplo, em uma personagem de desenho animado que prepara uma armadilha bem elaborada para pegar seu inimigo. Até então, a simples construção da armadilha não gera o riso; entretanto, se na próxima cena a personagem cair, por um descuido, na própria armadilha, então toda a ação tramada - já idealizada pela personagem e pelo espectador também - ocorre de

⁹⁴ *Of course, one of my major arguments has been that Plautine comedy may be viewed as “real Roman life” turned topsy-turvy. It had great appeal precisely because the audience was well aware of the ordinary practices of Roman society. Furthermore, few critics have noticed that even the characters within the plays are themselves cognizant of the real-life situation... they are acknowledging the everyday standards of right and wrong (SEGAL, 1987: 141).*

forma contrária do que era esperado para eles, gerando o riso. Bergson a descreve da seguinte forma:

Teremos quase sempre diante de nós um personagem que prepara a trama na qual ele mesmo acabará por enredar-se. A história do perseguidor vítima de sua perseguição, do velhaco trapaceado, constitui o fundo de inúmeras comédias. Observamos essa técnica já na farsa antiga... Certa mulher rabugenta exige que o marido faça trabalhos domésticos; faz a lista minuciosa deles num "papelzinho"; quando ela cai numa barrica, o marido recusa-se a tirá-la de lá, porque "não está escrito no papelzinho." A literatura moderna executou um sem-número de variações sobre o tema do ladrão roubado. Trata-se sempre, no fundo, de uma inversão de papéis, e de uma situação que se volta contra quem a criou⁹⁵.

7.1 APARENTES INVERSÕES DE PAPEIS

Pode-se retirar de *Os cativos* um exemplo desta primeira teoria. No início da peça, o capataz, que tinha a função de reprimir os outros escravos, vê-se reprimido pelo seu senhor, quando é lembrado de sua condição na seguinte passagem:

*Heg. Aduorte animum sis: tu istos captiuos duos,
Heri quos emi de praeda de quaestoribus,
Is indito catenas singularias
Istas, maiores quibus sunt iuncti demito;
Sinito ambulare, si foris, si intus uolent:
Sed uti adseruentur magna diligentia.
Liber captiuos auis ferae consimilis est:
Semel fugiendi si data est accasio,
Satis est, nunquam postilla possis prendere.
Lor. Omnis profecto liberi lubentius
Sumus quam seruimus.
Heg. Non uidere ita tu quidem.
Lor. Si non est quod dem, meme uis dem ipse in pedes?
Heg. Si dederis, erit extemplo mihi quod dem tibi.
Lor. Auis me ferae consimilem faciam, ut praedicas.
Heg. Ita ut dicis: nam si faxis, te in caueam dabo.
Sed satis uerborum est. Cura quae iussi atque abi.
Ego ibo ad fratrem ad alios captiuos meos,
Visam ne nocte hac quippiam turbauerint.*

⁹⁵ BERGSON, 1983: 47.

Inde me continuo recipiam rursus domum.
(PLAUTO, *Capt.* I, 2, 110 - 128)

Heg.: Presta atenção, por favor: põe correntes distintas nesses dois cativos, de presa, que comprei ontem dos questores. Coloquem essas correntes individuais e tirem as maiores às quais estão presos; deixem-nos andar dentro ou fora, se quiserem. Mas, que sejam guardados com grande cuidado. O cativo livre é semelhante à ave selvagem: uma vez que é dada ocasião de fugir, é o bastante, depois nunca poderás agarrar.

Cap.: Na verdade, todos preferimos viver livres a servir.

Heg.: Na verdade, tu não pareces assim.

Cap.: Se não há o que eu dê, não queres que eu mesmo dê no pé?

Heg.: Se deres, logo eu terei o que dar a ti.

Cap.: Farei como a ave selvagem, como anuncias.

Heg.: Exatamente como dizes: pois, se fizeres isso, colocote na cadeia. Mas já chega de falatório. Cuida do que te ordenei e vai embora. Eu irei visitar meu irmão e meus outros cativos, para ver se não fizeram alguma desordem durante a noite por lá. Dali voltarei logo para casa.

É interessante perceber que no início do diálogo, Hegião, dono dos escravos, delega um trabalho ao capataz: acorrentar os cativos, para que eles não fujam. O trabalho lhe foi incumbido neste momento e, por meio dele, o autor introduz não só um simples debate sobre a liberdade - uma vez que a República romana, do período em que as peças foram apresentadas, sofria com o rápido crescimento do número de escravos -, mas também um recurso cômico que será utilizado de várias maneiras durante toda a obra. Ao se comparar a primeira fala de Hegião com a última, percebe-se que há um jogo de ideias contrárias, uma controvérsia propositalmente construída para gerar o riso, já que aquilo que seria dever do capataz, ou seja, aquilo que ele colocaria em prática contra outros escravos cativos, poderia incorrer também sobre ele. A consequência “reflexiva” da ação de uma personagem que fora planejada para recair sobre outra caracteriza o primeiro tipo de inversão de ações descritas por Bergson.

Entretanto, esta inversão não é a mais recorrente das que se sucedem na peça em questão; a inversão de papéis entre as personagens Tíndaro e Filócrates é o ponto mais marcante, sendo este o fio condutor de toda a trama de *Os cativos*. Há dois tipos de inversão nesta obra: a primeira é aparente, criada e apresentada ao público propositalmente pelo autor, ou seja, não é necessário que se conheça a teoria do riso nem os recursos cômicos frequentemente utilizados por Plauto para que ele as perceba;

a segunda é forjada intrinsecamente na obra, de tal modo que, para que se possa entender que ela foi utilizada propositalmente, é necessário fazer um estudo mais aprofundado desses mesmos recursos cômicos; entretanto, é possível sentir a sua presença, principalmente aqueles que já conhecem as peças e o contexto social em que a obra está inserida.

Quanto à troca de papéis aparente, na segunda cena do ato primeiro, há uma prévia justificativa para esta troca de identidades que acontecerá entre Tídanro e Filócrates, como forma de conseguirem libertar o segundo da escravidão e dar uma condição de vida melhor para o primeiro. Para que fosse possível amarrar o enredo e tornar as ações praticadas pelas personagens mais realistas e coerentes, já no início do texto, na fala do capataz⁹⁶, há a possível justificativa para aquela troca, ao afirmar que todos preferem ser livres a terem uma vida na escravidão. Talvez parecesse desnecessária tal afirmação, pois é óbvio que todos preferem ser livres a serem escravos, e isso era sabido pelos espectadores, uma vez que a escravidão fazia parte do contexto social em que estavam inseridos; entretanto, esta afirmação se fazia necessária para outra finalidade: introduzir a cena que haveria ocorrer ao longo da trama. Para o público, que não sabia exatamente como a ação se daria, a situação soa como um aviso do destino para Hegião. Entretanto, dentro do enredo, faz-se como introdução e contextualização dos fatos seguintes, ou como uma espécie de solução prévia, pensada pelo capataz, para que fosse possível livrar Tídanro e Filócrates da condição adversa em que se encontravam. De qualquer forma, o autor deixa claro, já no início da peça, que a solução para tal problema seria forjar a fuga de Filócrates. Para haver uma trama envolvente, foi necessário dificultar essa fuga, colocando as duas personagens principais – Tídanro e Filócrates – longe de suas terras e em um momento de guerra justamente entre as suas cidades.

Contudo, pode-se dizer que esta inversão é aparente, posto que Tídanro e Filócrates, no primeiro diálogo entre os dois, dão a entender ao público que já houve uma troca de nomes e comportamento, passando um a ter a postura do outro, ou seja, trocando, temporariamente, de personalidade:

*Phil. ... Nam si erus mihi es tu atque ego me tuum esse
seruum assumulo,
Tamen uiso opust, cauto est opus, ut hoc sobrie sineque
arbitris
Accurate agatur, docte et diligenter.*

⁹⁶ *Omnis profecto liberi lubentius / sumus quam seruimus* (PLAUTO, *Capt.* I, 2, 119 - 120).

(PLAUTO, *Capt.* II, 1, 224 – 226)

Fil.: Assim se eu finjo seres tu senhor para mim e eu ser teu escravo, então é necessário ver, é necessário ser cauteloso, para que ocorra sabiamente e sem testemunhas, com cuidado, saber e diligência.

Esta inversão, então, revela-se como principal motivadora da trama e, por conta dela, ao final da peça, têm-se consequências para esta peripécia: os castigos sofridos por Tíndaro (quando Hegião descobre a farsa, enquanto Filócrates não retornava de sua terra natal) e a liberdade conquistada pela descoberta de sua real identidade, encerrando a comédia com um final feliz e resolvido, característico das peças da Comédia Nova que inspiraram as comédias de Plauto, preocupado sempre com a moral e em agradar aos seus espectadores.

Caterva

*Spectatores, ad pudicos mores facta haec fabula est,
Neque in hac subigitationes sunt neque ulla amatio
Nec pueri suppositio nec argenti circumductio,
Neque ubi amans adolescens scortum liberet clam suum
patrem.*

*Huius modi paucas poetae reperiunt comoedias,
Vbi boni meliores fiant. Nunc uos, si uobis placet,
Et si placuimus neque ódio fuimus, signum hoc mittite:
Qui pudicitiae esse uoltis praemium, plausum date.*
(PLAUTO, *Capt.* V, 4, 1029 - 1036)

Turba

Espectadores, esta comédia foi criada para virtuosos costumes; nela não há carícias lascivas, nem amante algum, nem filhos fraudulentos, nem moedas velhas de prata, nem um jovem amante que liberta a prostituta às escondidas de seu pai. Os poetas inventaram poucas comédias desse modo, onde os bons ficam melhores. Agora vocês, se lhes agrada, se agradamos e se não fomos odiados, enviem este sinal: querem que haja uma recompensa para a honra: aplaudam.

7.2 INVERSÕES DE PAPEIS INTRÍNSECAS

Para que se notem as trocas intrínsecas nesta peça, faz-se necessário analisar a maneira como agem, as falas e as atitudes dos protagonistas e dos coadjuvantes em questão – Hegião, capataz e Estalagmo. Essa análise é feita por meio da observação das principais características das personagens, criadas a fim de gerar a verossimilhança nas comédias, mesmo sabendo-se que Plauto não faz um estudo aprofundado das características das suas personagens, como afirma Maria da Gloria Novak:

É preciso dizer que Plauto não faz nenhum estudo profundo dos caracteres, mas as suas personagens são verossímeis. A meu ver, por via de regra, o escravo é um misto de fidelidade e astúcia, como Sagarístio, que chama a atenção, em *Persa*, pelas suas palavras sobre o dever em dois versos (7-9) e seu discurso de tratante em vinte e um versos (251 – 271). Na mesma peça, é interessante o monólogo de Tóxilo sobre a sua arte de tapear (449 – 461). Alguns são mais salafrários que fiéis, como Pinacião, em *Estico*. E podem ser ao mesmo tempo embrulhões e fiéis, justamente como Psêudolo, que é fiel ao jovem amo, porém embrulha o velho⁹⁷.

Através desses traços, nota-se o contraste que a inversão de papéis gera e a quebra da sequência lógica esperada para cada personagem, fazendo com que o público e o leitor se surpreendam e achem graça das cenas manipuladas com essa característica cômica. Essa teoria de inversões de papéis é confirmada por Bergson quando este faz a análise de algumas personagens cômicas de outras comédias:

Quando Molière nos apresenta os dois médicos ridículos de *O Amor Médico*, Bahis e Macroton, faz com que um fale muito lentamente, escandindo as palavras sílaba por sílaba, ao passo que o outro fala precipitadamente. O mesmo contraste verifica-se entre os dois advogados de *Pourceaugnac*. Via de regra, é no ritmo da fala que reside a singularidade física destinada a completar o ridículo profissional. E nas peças em que o autor não indica defeito desse gênero, é raro que o ator não procure instintivamente introduzi-lo⁹⁸.

⁹⁷ NOVAK (Texto inédito).

⁹⁸ BERGSON, 1983: 30.

Antes de ser feita uma análise das ações praticadas pelas personagens depois que estas decidem trocar de papéis aparentemente ou não, é necessário observar dois tipos de escravos que aparecem em *Os cativos*: Estalagmo - que representa um mau escravo, astuto e que só quer tirar proveito das situações, independentemente das consequências que esta atitude possa causar - e Aristofonte, que representa um homem rico e que se torna cativo na cidade da Etólia, por isso não se porta indevidamente com malícia e astúcia.

STAL. Fui ego bellus, lepidus: bonus uir nunquam, neque frugi bonae,

Neque ero <n>unquam; ne spe ponas me bonae frugi fore.

(PLAUTO *Capt.* V, 2, 956-957)

...

HEG. Bene morigerus fuit puer; nunc non decet.

Hoc agamus, iam animum aduerte ac mihi quae dicam edissere.

Si eris uerax, e tuis rebus feceris meliusculas.

(PLAUTO *Capt.* V, 2, 966-968)

...

STAL. Pauca effugiam, scio; nam multa euenient, et merito meo,

Quia et fugi et tibi subripui filium et eum uendidi.

(PLAUTO *Capt.* V, 2, 971-972)

Estal.: Eu fui belo e gracioso: nunca fui um homem bom e nem de bom procedimento e nunca serei; não tenhas esperança que eu venha a ter um bom procedimento.

...

Heg.: Foi um menino bem obediente; agora não vale nada. Vamos, atente e conta o que eu irei te perguntar. Se falares a verdade, serás um pouco melhor para teus interesses.

...

Estal.: Pouco evitarei, eu sei; pois serão evitadas muitas coisas e por meu mérito porque fugi, roubei de ti teu filho e o vendi.

Como se vê nas passagens acima, Estalagmo admite ser um mau escravo, astuto e que não mede as consequências de seus atos. Mesmo estando em uma situação desfavorável, pois neste momento fora entregue a Hegião por Filócrates, não se importa em desrespeitar ainda mais seu senhor, falando o que pensava e confessando todos os crimes que cometera, não em favor de sua liberdade, mas para lucrar financeiramente.

Esta forma de apresentar o escravo astuto é comum nas peças de Plauto, assim como Segal confirma:

O traço singular mais marcante na comédia plautina é o fato de que os mais baixos escravos que estão prestes a serem torturados e açoitados na vida real podem ir “longe demais” sem impunidade. A licença para ir “longe demais” é a essência tanto do cômico quanto do espírito do festival⁹⁹.

Estalagmo, então, serve como um modelo extremo de escravo astuto, que recebe as maiores ameaças de castigo o que, segundo Stewart, representa um reflexo de comportamento de uma sociedade envolvida com a escravidão:

Escravos trapaceiros aparecem frequentemente na comédia plautina, e Fraenkel mostra que Plauto desenvolve o trapaceiro como um personagem-tipo com características convencionais e estilizadas... Mas a história de trapaceiros também representa a fábula universal do mais fraco sendo melhor do que o mais forte, uma resposta característica de povos dominados em diferentes períodos históricos à subordinação forçada como a escravidão... Captiui é visível no corpus plautino de histórias de trapaceiros ao localizar o comportamento do trapaceiro como uma entre várias respostas à escravidão...¹⁰⁰.

Pode-se, então, comparar as atitudes de Estalagmo com as de Tíndaro e de Filócrates (depois da troca de identidades). Logo, percebe-se que apesar das duas personagens tramarem uma forma de se livrar das condições adversas, o autor não as coloca no mesmo nível de um escravo realmente astuto, pois as duas personagens nasceram em um lar nobre, mesmo se tornando mais tarde escravos – Tíndaro aos quatro anos e Filócrates quando adolescente.

As mesmas observações feitas acerca das atitudes de Estalagmo devem ser feitas para Aristofonte, pois suas ações também servem como parâmetro para definir o comportamento de um homem livre, nascido em um lar nobre, mas feito cativo devido a

⁹⁹ *But the most significant single feature of Plautine comedy is the very fact that the lowly slaves who are so readily tortured and beaten in real life can go “too far” with impunity. The license to go “too far” is the essence of both the comic and the festival spirit* (SEGAL, 1986: 144).

¹⁰⁰ *Trickster slaves feature regularly in Plautine comedy, and Fraenkel showed that Plautus developed the trickster as a character type with conventional, stylized features... But trickster tales also represent the universal folktale of weaker besting the stronger, a characteristic response by dominated peoples in different historical periods to the enforced subordination that is slavery... Captivi is conspicuous in the Plautine corpus of trickster tales in locating the trickster’s behavior as one among several possible responses to slavery...* (STEWART, 2002: 13/38).

circunstâncias adversas. Aristofonte, então, mostra-se totalmente desprovido de astúcia e malícia, pois não consegue perceber, de imediato, a trama forjada por Filócrates e Tíndaro. Esta ingenuidade quanto às coisas maliciosas, provavelmente foi-lhe empregada, porque Aristofonte representava, naquele momento, um homem nobre e, por isso, não seria apropriado dar-lhe características dos escravos típicos das comédias romanas. Além disso, o autor se aproveita de sua ingenuidade para gerar uma cena cômica e fundamental para o desfecho de *Os cativos*. Comparado ao caráter de Aristofonte, tanto Filócrates (no momento da troca de identidades) quanto Tíndaro agem astutamente, ou seja, o autor os situa em uma posição intermediária entre os dois extremos apresentados: eles não são nem tão astutos como Estalagmo, nem tão ingênuos quanto Aristofonte.

*ARIST. Pro di immortales! nunc ego teneo, nunc scio
Quid hoc sit negoti. meus sodalis Philocrates
In libertate est ad patrem in patria.
(PLAUTO Capt. III, 5, 697-699)*

...

*ARIST. Per deos atque homines ego te obtestor, Hegio,
Ne tu istunc hominem perdis.
(PLAUTO Capt. III, 5, 727-728)*

Arist.: Pelos deuses imortais! Agora eu entendo, agora sei que negócio é esse. Meu amigo Filócrates está em liberdade, junto de seu pai na pátria.

...

Arist.: Pelos deuses e pelos homens, eu te peço, Hegião, não ponhas a perder este homem

Os traços característicos de cada personagem, como a forma de suas falas – se serenas, lentas e curtas, somente recebendo as ordens dadas, ou se incisivas, longas e rápidas, dando ordens e sugestões – e suas ações – se participam de quiproquós ou quase não se envolvem em cenas de confusão - definem essas personagens, tornando-se marcas identificadoras de cada uma. Tais traços foram importantes instrumentos para a construção de Tíndaro e Filócrates, pois por meio dessas marcas pode-se distingui-los e constatar que, de fato, um passa a agir como o outro. Entretanto, estes traços típicos também são observados em outras personagens da peça, como, por exemplo, o capataz e Hegião, de tal forma que a primeira inversão, temporária e imperceptível “a olho nu”, ocorre entre estas duas personagens.

*Lor. At pigeat postae
Nostrum erum, si uos eximat uinclis,
Tynd. Qui a nobis metuit? Scimus nos
Nostrum officium quod est, si solutos sinat.
Lor. At fugam fingitis: sentio quam rem agitis.
Tynd. Nos fuguimus? Quo fugiamus?
Lor. In patriam.
Tynd. Apage, haude nos eriti decest
Fugitiuos imitari.
Lor. Immo edepol, si erit occasio, haud dehortor.
(PLAUTO *Capt.* II, 1, ??)*

Cap.: Mas meu senhor depois se arrependerá, se livrar vocês das correntes...

Tind.: Que receia de nós? Nós sabemos qual é o nosso dever, se nos deixar soltos.

Cap.: Mas vocês maquinam uma fuga: sinto que agem assim.

Tind.: Nós fugirmos? Para onde fugiremos?

Cap.: Para a pátria.

Tind.: Para trás, não nos convirá imitar fugitivos.

Cap.: Mas, por Pólux! Se houver ocasião, não lhes aconselho.

Ao fazer uma comparação da atuação do capataz diante de Hegião, percebe-se que ele possui os mesmos desejos - de liberdade e de não sofrer maus tratos - que os outros escravos. No entanto, diante dos demais escravos, devido a sua posição de capataz, ou seja, controlador de escravos, ele se esquece de sua condição e passa a tomar as mesmas atitudes de seu senhor. Nesta passagem, tem-se uma inversão da ação do capataz com a de Hegião, uma vez que, em uma conversa informal com outros escravos, ele age da mesma maneira que seu senhor diante da possibilidade de fuga. O capataz continua com este discurso durante toda sua participação, que é curta, pois depois deste ato ele não aparece mais em cena. Porém, um pequeno detalhe não pode ser deixado de lado: durante sua fala incisiva e questionadora, típica de um dono de escravos, há uma rápida quebra desta postura sisuda incorporada no conselho dado pela personagem aos escravos, de que se eles tivessem condições de fugir, que assim o fizessem. Essa quebra de expectativa bem como a troca de personalidade geram o riso, muito bem construído exclusivamente para esta personagem. Com isso, passa-se a ter certeza de que a presença do capataz, em todas as cenas de que participa, é exclusiva para criar o cômico e quebrar a seriedade das possíveis ações brutas que são prefixadas a este tipo de personagem.

A mesma análise feita com o capataz faz-se necessária para Tíndaro e Filócrates. Para que se possam comparar as atitudes de cada personagem, antes e depois da inversão de papéis, e para que seja possível entender a reação esperada para o público diante desta troca, é mister observar a postura de cada personagem escravo na peça em momentos distintos de *Os cativos*. Novak¹⁰¹, em um artigo sobre o poder do escravo nas peças de Plauto, faz uma análise dos vários tipos de escravos presentes em diversas obras do autor. Segundo a pesquisadora existem dois tipos de discursos presente durante as participações dessas personagens: o primeiro serve para mostrar o dever dos escravos durante seus serviços; o segundo é um discurso cômico, servindo para gerar o humor e quebrar a imagem sofrida relacionada aos mesmos.

Pois bem. Em linhas gerais, diríamos que há dois tipos de discurso na boca dos escravos: o do dever e o outro. Em oposição ao primeiro, que não é cômico, mas triste, este outro pode ser autoritário, malicioso, fanfarrão, maroto; em todo o caso, cômico. E, principalmente, livre. Nestes, embora muitas vezes se encontre misturado à *uis comica* plautina, um travo amargo, descobre-se um sentido de liberdade, pois estão na boca de personagens que agem inteligente e livremente, muitas vezes em detrimento dos detentores de sua vida, e são por eles obedecidas.

Ao se direcionar esta teoria aos protagonistas de *Os cativos*, deve-se fazer uma análise das personagens considerando o momento em que se encontram e se estão ou não seguindo o acordo combinado entre eles. É possível observar dois momentos distintos que geram ações, também distintas, praticadas por Tíndaro e Filócrates: as primeiras ações relacionam-se com o momento da troca de identidade feita entre as duas personagens e todas as ações que praticadas por elas que se enquadram neste acordo; as segundas relacionam-se com os momentos em que as personagens não conseguem agir de acordo com o trato, mostrando, então, suas verdadeiras identidades.

Considerando o primeiro momento, atenta-se ao comportamento de Filócrates. Ele inicialmente, depois da troca, passa a ter uma postura resignada, demonstrando qual a maneira correta de um escravo se comportar perante a ordem de seu senhor, com a finalidade de manter sua farsa sem ser descoberto.

Phil. Vtroque uorsum rectumst ingenium meum

¹⁰¹ NOVAK (Texto inédito).

*Ad te atque illum: pro rota me uti licet:
Vel ego uel illuc uorta, quo imperabitis.*
(PLAUTO *Capt.* II, 2, 368 – 370)

Fil.: Meu espírito está preparado para um e outro, para ti e para ele: convém que eu seja usado como uma roda. Ou eu volto para cá ou para lá, para onde vocês mandarem.

...

*Phil. Philocrates, ut adhuc locorum feci, faciam sedulo
Vt potissimum quod in rem recte conducatur tuam,
Id petam id persequarque corde et animo atque auribus.*
(PLAUTO *Capt.* II, 2, 385 – 387)

Fil.: Filócrates, como fiz até então, eu me empenharei o mais possível para que conclua teus interesses de preferência de forma mais direita, buscarei perseguir isso de coração, ânimo e ouvidos.

Até este momento, a atitude tomada por Filócrates diante de Hegião, não destoava do que era esperado para um escravo obediente, pois ele precisava manter uma boa postura de escravo, a fim de não ser descoberto; além disso, o público tinha em mente que este era um homem livre e rico, por isso não se podia esperar, em princípio, uma atitude baixa e com um linguajar chulo próprio dos escravos astutos das peças de Plauto. Desta maneira, sem quebrar a expectativa do público, as ações de Filócrates não gerariam o riso. Mas, como Conte¹⁰² afirma ser possível que um jovem (de família nobre) pode agir como um escravo, em outros momentos da peça, Filócrates se mostra ágil e astuto – imitando as ações de uma personagem-tipo *seruus*, que tenta sempre tirar proveito das situações. Assim, consegue gerar a quebra da atitude esperada para ele e torna as ações anteriores, que normalmente não teriam graça, em ações cômicas.

*Phil. Edepol tibi ne in quaestione essemus cautum intellego,
Ita uinclis custodiisque circum sumus.
Heg. Qui cauet ne decipiatur, uix cauet, cu metiam cauet...
Phil. Neque pol tibi nos, quia nos seruas, aequomst uitio
uortere,
Neque te nobis, si fuat occasio.*
(PLAUTO *Capt.* II, 2, 253 – 260)

¹⁰² ... *Old and young masters are outwitted by the slave, but they too play wittily with their roles, just as the rascally slave does* (CONTE, 1999: 59). (Velhos e jovens senhores são ultrapassados em astúcia pelo escravo, mas eles também atuam engenhosamente seus papéis, exatamente como o escravo perverso faz).

Fil. Por Pólux, percebo a cautela que temos contigo nessas questões, por isso estamos cercados por guardas e algemas.

Heg: Quem toma cuidado para não ser enganado, mal toma cuidado, quando receio tomar cuidado...

Fil.: Por Pólux, nem nós podemos censurar-te por nos escravizar; é justo voltar ao vício, nem tu a nós, se houver ocasião (de fugir).

...

Phil. Secede huc nunciam, si uidetur, procul

Ne arbitri dicta nostra arbitrari queant...

Nam si erus mihi es tu atque ego me tuum esse seruum
assimulo,

Tamen uiso opust, cauto est opus, ut hoc sobrie sineque
arbitris

Accurate agatur, docte et diligenter;

Tanta incepta res est: haud somniclose hoc

Agendum est.

(PLAUTO *Capt.* II, 1, 218–228)

Fil.: Afasta-te para aqui agora mesmo; se apraz, para que os árbitros não possam arbitrar nossas palavras e esta nossa falácia não permaneça em público...

Pois se tu és o meu senhor e eu simulo que sou o teu escravo, então é necessário parecer, é necessário ser cauteloso, para que isto ocorra sobriamente e sem árbitros, com cuidado, saber e diligência; tão grande façanha começou: isto não deve ser feito negligentemente.

...

Phil. Proximum quod sit bono quodque a malo longissime,

Id uolo: quamquam non multum fuit molesta seruitus,

Nec mihi secus erat quam si essem familiaris filius.

Tynd. Eugepae! Thalem talento non Milesium,

Nam ad sapientiam huius <hominis> nimius nugator fuit.

Vt facete orationem ad seruitutem contulit!

...

Tynd. Salua res est: philosophatur quoque iam, non mendax
modo est.

(PLAUTO *Capt.* II, 2, 270–276 e 284).

Fil.: O que eu quero é estar próximo do que é bom e muito longe do que é mal: todavia a servidão não me foi muito

penosa e nem me tratava menos do que se eu fosse um filho da família.

Tínd.: Muito bem! Eu não dava um talento por Tales de Mileto; pois não falou muita besteira (em comparação) à sabedoria deste homem. Como fez um discurso à escravidão!

...

Tínd.: O plano está salvo: até já filosofa, não é um mentiroso qualquer.

Quanto às atitudes de Tíndaro, depois da troca de identidades e durante as ações que seguem este acordo, elas passam a ser ativas. Tíndaro, então, torna-se um senhor, rico e autoritário, mas que, pelas circunstâncias da vida, tornou-se cativo. Por estes motivos, ele não pode, mesmo vivendo agora como escravo, esquecer seu suposto modo de agir e sua postura nobre. A possibilidade de Tíndaro imitar com perfeição as atitudes de Filócrates já era esperada, uma vez que os dois receberam uma educação muito parecida e foram tratados com os mesmos cuidados, ou seja, Tíndaro sabia, perfeitamente, quais deveriam ser as atitudes que um homem livre deveria tomar. Apesar dele não ser livre, desde os quatro anos de idade, não conhecia, de fato, a dura vida que um escravo trabalhador de uma pedreira, por exemplo, vivia, pois era um escravo-particular e familiar. Observa-se, então, uma fala mais longa, rebuscada, com autoridade diante de Filócrates e com nobreza diante de Hegião, de maneira que consegue até enganá-lo.

*Tynd. Fecit officium hic suum,
Cum tibi est confessus uerum, quamquam uolui sedulo
Meam nobilitatem occultare et genus et diuitias meas,
Hegio; nunc quando patriam et libertatem perdi,
Non ego istunc me potius quam te metuere aequom censeo.
Vis hostilis cum istoc fecit meas opes aequabiles.*
(PLAUTO. *Capt.* II, 2, 297-302)

Tínd.: Este fez o seu trabalho, quando confessou a verdade para ti; mas, francamente, eu queria ocultar minha nobreza, minha família e minhas riquezas, Hegião; agora, depois que perdi a pátria e a liberdade, penso que é justo ele não recear a mim mais do que a ti. A força inimiga fez a minha autoridade semelhante à dele.

...

*PHIL. Recte conuenisse sentio.
Nam pater expectat aut me aut aliquem nuntium,
Qui hinc ad se ueniat. TYND. Ergo animum aduortas volo.
Quae nuntiare hinc te uolo in patriam ad patrem.*

(PLAUTO *Capt.* II, 3, 381–384)

Fil.: Sinto que acordou sabiamente. Certamente teu pai espera ou que eu vá daqui ou que vá algum mensageiro.

Tínd.: Eu quero que prestes atenção: quero que tu anuncies isto a meu pai na minha terra.

...

*Heg. Memini ego istoc. Sed faterim eadem quae hic fassust
mihi?*

*Tynd. Ego patri meo esse fateor summas diuitias domi
Meque summo genere gnatum. Sed te optestor, Hegio,
Ne tuum animum auariorem faxint diuitiae meae:
Ne patri, tametsi unicus sum, decere uideatur magis
Me saturum seruire apud te sumptu et uestitu tuo
Potius quam illi, ubi minime honestumst, mendicantem
uiuere.*

Heg. Ego uirtute deum et maiorum nostrum diues sum satis.

...

*Filius meus illic apud uos seruit captus Alide:
Eum si reddis mihi, praeterea unum nummem ne duis;
Et te et hunc amittam hic. Alio pacto abire non potes.*
(PLAUTO *Capt.* II, 2, 317-332)

Heg.: Lembro-me disto. Mas confessas as mesmas coisas que ele confessou a mim?

Tínd.: Eu confesso que meu pai tem eminentes riquezas em casa e que nasci de família ilustre. Mas te suplico, Hegião, que as minhas riquezas não tornem teu espírito mais ávido: não faças que meu pai ache conveniente, ainda que eu seja o único filho, que eu viva de preferência servindo-te alimentado, escolhido e vestido por ti a viver mendicante com ele.

Heg.: Eu, graças aos deuses e aos meus antepassados, sou muito rico... Meu filho cativo é escravo seu lá em Élis: se o restituíres a mim, primeiramente darei uma e não duas moedas, e te deixarei este aqui. Não podes ir com outro ajuste.

Atentando-se, até este momento, para as atitudes de Filócrates e Tíndaro durante a troca aparente de papéis, nota-se que há também uma inversão não aparente, pois cada personagem não só age de acordo com aquilo que era esperado para elas, mas também passam a ter atitudes das personagens-tipo das comédias plautinas. Esta inversão não aparente gera o riso e torna-se fundamental para a quebra da seriedade de algumas cenas. Entretanto, mesmo depois do trato feito entre as duas personagens, em alguns

momentos elas deixam aparentar suas reais identidades, sendo perceptível apenas ao público, mas Hegião, que os não conhece, não consegue perceber. Logo, tem-se uma situação reversa, em que o que predomina não é a inversão de papéis, mas sim a identidade de cada personagem. Esta situação pode ser observada por meio dos elogios que supostamente Tíndaro faz a Filócrates e vice-versa, mas que na verdade não passam de autoelogios. Hegião não entende o que realmente acontece nesta cena e pensa que um está realmente elogiando o outro, o que torna a cena ainda mais cômica do que as anteriores.

*PHIL. Numquid aliud uis patri
Nuntiarum? TYND. Me hic ualere est (tute audacter dicito,
Tyndare) inter nos fuisse ingenio haud discordabili,
Neque te commeruisse culpam (neque me aduersatum tibi)
Beneque ero gessisse morem in tantis aerumnis tamen
...
PHIL. Feci ego ita ut commemoras, et te meminisse id gratum
est, mihi.
Merito tibi ea euenerunt a me; nam nunc, Philocrates,
Si ego item memorem quae me erga multa fecisti bene,
Nox diem adimat; nam quase seruus [meus] esses, nihilo
setius
<Tu> mihi obsequiosus semper fuisti. HEG. Di uostram
fidem,
Hominum ingenium liberale! Vt lacrimas excutiunt mihi!
Videas corde amare inter se. Quantis <seruum> laudibus,
Suum erum seruus collaudauit.
(PLAUTO Capt. II, 3, 400- 404; 414-421)*

Fil.: Acaso queres anunciar alguma coisa a teu pai?

Tínd.: (Tíndaro, diga-lhe seguro e com ousadia) eu passo bem aqui e não houve entre nós nenhuma natureza discordante, e tu não cometeste nenhuma falha (nem me opus a ti), todavia, recordarei bem do modo como procedeu em meio a tantas tribulações

...

Fil.: Fiz assim como recordas, e é agradável a mim que tu te lembres. Muitas coisas te aconteceram por teu mérito; assim agora, Filócrates, se eu recordasse o que muitas vezes me fizestes de bem, a noite roubaria um dia; caso fosses meu servo não serias menos em nada; tu sempre foste agradecido a mim.

Heg.: Deuses, que lealdade a vossa! Que índole generosa desses homens! Que lágrimas fazem cair de mim! Vê como se amam de coração. Como o senhor enche de louvores o seu servo e o servo enche de louvores o seu senhor.

O que se vê por meio da fala de Filócrates, é que ele é tenta passar uma imagem de homem bondoso, que procura tratar bem o seu servo e que reconhece todos os riscos que Tíndaro correu para manter a integridade física de seu senhor, assim como Stewart afirma:

Atuando como escravo, Filócrates elogia Tíndaro por seus inumeráveis bons atos (415-417). Ele então cria o papel de um escravo admitindo gratidão pela solicitude do senhor. Ouvindo, Hegião comenta a afeição mútua e estima do senhor e do escravo e confirma ter sido levado às lágrimas (418-420). Então Plauto encena, no centro da fraude, dois escravos criando e estrategicamente explorando um retrato de um senhor merecedor e de um escravo real¹⁰³.

Essa imagem é confirmada quando se observa as atitudes de Filócrates ao retornar da cidade de Élis, pois neste momento ele não mais imita Tíndaro e mostra ao público que realmente é um homem honrado e de palavra, preocupado sempre cumprir aquilo que prometera, não deixando Tíndaro sofrer mais do que já sofrera até então.

*PHIL. Quid nunc, quoniam tecum seruavi fidem
Tibique hunc reducem in libertatem feci?
(PLAUTO Capt. V, 1, 930-931)*

...

*PHIL. Postulo abs te ut mi illum reddas seruom, quem hic
reliqueram
Pignus pro me, qui mihi melior quam sibi semper fuit,
Pro bene factis eius ut ei pretium possim reddere.
(PLAUTO Capt. V, 1, 938-940)*

Fil.: Agora, porque conservei a fidelidade contigo e te restituí este em liberdade, que fiz?

...

Fil.: Peço para ti que me restituas aquele servo, que eu deixara aqui como segurança para mim, que sempre foi para mim melhor do que para si; para que eu possa restituir a ele o preço pelas suas benfeitorias.

¹⁰³ *Playing the slave, Philocrates praises Tyndarus for his innumerable good deeds (415-417). He thus creates a role of slave avowing gratitude for the master's solicitude. Listening, Hegio remarks the mutual affection and esteem of master and slave, and he claims to be moved to tears (418-420). So Plautus stages at the heart of the deception two slaves creating and strategically exploiting a portrait of deserving master and loyal slave (STEWART, 2012: 17/38).*

Quando se observa a fala de Tíndaro, nas páginas 58-59 desta pesquisa, pode-se imaginar que ele é passivo e resignado, pois age, segundo o que diz, sempre em favor de seu senhor, desinteressadamente, sem abandoná-lo, independentemente das circunstâncias. De acordo com o que ele relata por meio dos autoelogios, esta personagem serviria para apresentar ao público os deveres de um bom escravo. Sobre esta imagem de bom escravo, Stewart relata:

O sacrifício pessoal do escravo leal pelo mestre honrado se tornou um exemplum moral e um lugar comum retórico, e um primeiro exemplo de topos deve datar de 218, quando a vida do cônsul Cornélio Lúpião foi salva por seu escravo na batalha de Ticino¹⁰⁴.

Há outras passagens, anteriores a essas e que relatam o suposto comportamento de Tíndaro antes da troca de identidade, que confirmariam essa postura de Tíndaro, como, por exemplo, a passagem a seguir:

Tynd. Ero ut me uoles esse.

Phil. Spero.

*Tynd. Nam tu nunc uides pro tuo caro capite
Carum offerre <me> meus caput uilitati.*

Phil. Scio.

*Tynd. At scire memento quando id quod uoles habebis:
Nam fere maxima pars morem hunc homines habente: quo
sibi uolunt,*

*Dum id impetrant, boni sunt;
Sed id iam penes sese habent,
Ex bonis pessimi et fraudulentissimi
Fiunt.*

(PLAUTO *Capt.* II, 1, 228-236)

Tínd.: Serei o que queres que eu seja.

Fil.: Espero.

Tínd.: Assim, vês agora tu, por te estimar, que a minha cabeça será oferecida por baixo preço.

Fil.: Eu sei.

Tínd.: E lembra-te de saber quando tiveres aquilo que desejas: assim, a maior parte dos homens tendo este costume: sempre que desejam algo, são bons enquanto procuram-no

¹⁰⁴ *The self-sacrifice of the loyal slave for the honorable master became a moral exemplum and rhetorical commonplace, and an early example of the topos may date from 218, when the life of the consul Cornelius Scipio was saved by his slave at the battle of Ticinus* (STEWART, 2012: 19/38).

obter; mas logo que o têm em seu poder, de bons se tornam péssimos e fraudulentíssimos.

Vê-se, então, que Tíndaro possui uma fala curta, sem objeções, preocupada apenas em fazer valer o acordo proposto por Filócrates. Até então, por meio da fala deste personagem, parece que Tíndaro não planeja suas ações, mas é comandado pelo desejo da outra personagem, a fim de satisfazê-lo primeiro. Esta postura passiva de Tíndaro é confirmada por Novak¹⁰⁵, quando esta o compara a personagem Pseudolo da peça que leva o mesmo nome deste.

Psêudolo arma o circo e tem certeza do sucesso, mesmo porque não só tem habilidade, mas tem sorte: quando todos os seus planos de ação estão preparados, surge um dado novo que lhe facilita as coisas. Ele se felicita e reflete sobre a deusa Fortuna (667 et seqs). Mas o que, principalmente, me parece destacá-lo é a tônica do seu discurso: o poder.

Vejamos outros escravos. Tíndaro, de Cativos, devotado ao amo, expõe-se para salvar-lhe a vida (229-30). O seu discurso nada tem de comum com o de Psêudolo, excetuando-se um breve comentário sobre a confiança que acompanha o escravo inocente (cf. Capt. 665-6 e Os. 460-1).

Na mesma peça, Estalagmo, o escravo cujo ato, o sequestro de Tíndaro criança, dá origem à trama, patenteia sua perfídia (956).

Apesar de Novak sustentar a visão de que Tíndaro permanece resignado durante a peça para provar que é tão devoto ao seu senhor que seria capaz de dar sua vida por ele, nota-se que, depois que ele se vê sozinho e diante de uma situação inesperada, passa a agir por si próprio, deixando o acordo de lado. Quando assim o faz, consegue gerar cenas ainda mais cômicas do que as que haviam gerado no momento em que se passara por Filócrates, pois usa suas artimanhas e astúcias para enganar Hegião e Aristofonte, mesmo que não tenha conseguido manter a mentira por muito tempo.

*TYND. ... Perdidit me Aristophontes hic modo qui uenit intro:
Is me nouit, is sodalis Philocrati et cognatus est.
Neque iam salus seruare, si uolt, me potest, nec copia est
Nisi si aliquam corde machinor astutiam.
Quam, malum? qui machiner? qui comminiscar? Maxumas
Nugas, ineptiam incipisse: haereo.*

¹⁰⁵ NOVAK (Texto inédito).

(PLAUTO *Capt.* III, 3, 527-532)

...

*TYND. Nunc enim uero ego occidi: eunt ad te hostes,
Tyndare.*

Qui loquar?

*Qui fabulabor? quid negabo aut quid fatebor? Mihi
Res omnis in incerto sita est: quid rebus confidam meis?
Vtinam te di prius perderent, quam periisti e patria tua,
Aristophontes, qui ex parata re inparatam omnem facis.
Occisa est haec res, nisi reperio atrocem mi aliquam
astutiam.*

HEG. Sequere. en tibi hominem. adi atque adloquere.

TYND. Quis homo est me hominum miserior?

*ARIST. Quid istuc est, quod meos te dicam fugitare oculos,
Tyndare,*

*Proque ignoto me aspernari, quase me numquam noueris?
Equidem tam sum seruus quam tu, et si ego domi liber fui,
Tu usque a puero seruitutem seruiuisti in Alide.*

*HEG. Edpol minime miror, si te fugitat aut oculos tuos,
Aut si te odit, qui istum adpelles Tyndarum pro Philocrate.*

*TYND. Hegio, hic homo rabiosus habitus est in Alide,
Ne tu quod istic fabuletur auris inmittas tuas.*

*Nam istic hastis insectatus est domi matrem et patrem,
Et illic isti qui sputatur morbus interdum uenit.*

Proin tu ab istoc procul recedas. HEG. Vltro istum a me.

ARIST. Ain, uerbero?

*Me rabiosum atque insectatum esse hastis meum memoras
patrem,*

Et eum morbum mihi esse, ut qui me opus sit insputarier?

TYND. Ne uerere, multos iste morbus homines macerat,

Quibus insputari saluti fuit atque is profuit.

ARIST. Qui tu autem? etiam huic credis?

HEG. Quid ego credam huic? ARIST. Insanum esse me?

*TYND. Viden tu hunc, quam inimico uoltu intuetur? Concedi
optimumst,*

Hegio: fit quod tibi ego dixi, gliscit rabies, caue tibi.

(PLAUTO *Capt.* III, 4, 534-558)

Tínd.: Aristofontes, que já vem entrando, me deu a perder: ele me conheceu, ele é parente e amigo de Filócrates. E nem a salvação, se quisesse, pode nem tem o poder de me salvar agora, a não ser que eu crie na mente alguma astúcia. Quê? Que mal! O que irei maquinar? O que lembrarei? Me vem à mente as loucuras mais estúpidas: estou perplexo.

...

Tínd.: Agora eu realmente morri de verdade; os inimigos vêm a ti, Tíndaro! O que falarei? O que responderei? O que negarei? Ou o que confessarei? Toda a façanha se deposita na incerteza; por que terei confiança em minhas façanhas? Oxalá os deuses o tivessem destruído antes de sumir da sua pátria, Aristofonte; porque você faz de algo preparado algo não preparado. Esta façanha mixou, se eu não encontrar alguma astúcia medonha para mim.

Heg.: Segue, eis o seu homem. Aproxima e dirige-lhe a palavra.

Tínd.: Que homem é o mais miserável dos homens do que eu?

Arist.: Que isso, Tíndaro? Eu diria que você foge aos meus olhos! E por que me rejeita como um desconhecido, como se nunca tivesse me conhecido? Certamente sou tão escravo quanto você, e se eu fui livre em minha terra, você, desde criança, sempre se sujeitou à escravidão em Élis.

Heg.: Por Pólux, quase não me admiro se ele foge de você ou dos seus olhos, ou se o odeia, porque chama este de Tíndaro em vez de Filócrates.

Tínd.: Hegião, este homem tinha hábitos violentos em Élis. Não presta atenção a isto, porque é invenção. Pois ele atacou o pai e a mãe, em casa, com dardos. E, de tempos em tempos vem a doença, que ele cospe. Por isso, afaste-se para longe dele.

Heg.: Afasta ele de mim!

Arist.: O que tu dizes, velhaco? Lembras que eu sou violento e que persegui meu pai com dardos, e que tenho aquela doença que me faz cuspir?

Tínd.: Não tenha vergonha, essa doença aflige a muitos homens, aos quais foi saudável cuspir e isso foi útil.

Arist.: Que diz? Ainda acredita nele?

Heg.: Por que eu acreditaria nele?

Arist.: Eu sou louco?

Tínd.: Não vê isto, como olha atentamente com semblante hostil? É melhor retirar-se, Hegião, porque está acontecendo o que eu disse, a raiva aumentou. Toma cuidado.

O que se vê, então, são dois tipos de ações praticadas por Tíndaro: uma mais passiva e devotada, quando a personagem retrata em seu discurso o dever de um escravo e prefere abrir mão de sua vida em favor de seu senhor; outra mais maliciosa, própria dos escravos criados para gerar o riso, que tentam solucionar alguns problemas, mas que acabam por se meter em mais confusão. Nota-se, então, que a diferença da postura de Tíndaro está no momento em que são tomadas as decisões, logo, quando ele se mantém passivo, o faz porque está diante de Filócrates e tem medo de ser deixado para trás, podendo sofrer maus tratos que talvez ele nunca experimentara. Ou seja, a personagem

não age somente por devoção, mas também por medo e por isso lembra Filócrates, durante todo o tempo em que estiveram juntos, de que não se esquecesse de voltar para buscá-lo, pois fora um bom escravo e se doara em seu favor.

*TYND. Fateor omnia
Facta esse ita ut tudicis, et fallaciis
Abiisse eum abs te mea opera atque astutia;
An, obsecro hercle te, id nunc suscenses mihi?
HEG. At cum cruciatu maximo id factumst tuo.
TYND. Dum ne ob male facta peream, parui existumo.
Si ego hic peribo, ast ille dixit non redit,
At erit mi hoc factum mortuo memorabile,
Me meumque potius me caput periculo
Praeoptauisse, quam is periret, ponere.
(PLAUTO Capt. III, 5, 669-688)*

...

*HEG. Pessume.
TYND. At ego aio recte, qui abs te sorsum sentio.
Nam cogitato, si gnato tuo
Tuus seruus faxist, qualem haberes gratiam?
Emitteresne necne eum seruum manu?
Essetne apud te is seruos acceptissimus?
Responde. HEG. Opinor.
(PLAUTO Capt. III, 5, 704-283)*

...

Tínd.: Confesso que todas as coisas foram feitas como dizes e que ele fugiu de ti pelas minhas obras, astúcias e falácias. Suplico por Hércules, porventura por isto te irritas comigo?

Heg.: Mas, por outro lado, isso foi feito por infelicidade tua.

Tínd.: Contanto que eu não pereça por ter agido mal, não me importo. Se eu perecer aqui, ou se, ao contrário do que disse, ele não retornar, eu serei morto por este fato memorável. De preferência, preferiria colocar a minha cabeça em perigo do que ele perecer.

...

Heg.: Foi péssimo.

Tínd.: Ora, eu digo com certeza que penso diferente de ti. Então pensa que ele fizesse isso, como tu agradecerias? Não o libertarias ou soltarias com tuas mãos a este servo? Ele não seria, diante de ti, o mais estimado dos servos? Responde.

Heg.: Acho.

Pode-se concluir, ao observar as inversões de identidade explícitas e implícitas, que Tíndaro é um escravo astuto, medroso, que se preocupa com seu senhor, mas

também tenta tirar proveito das situações que lhe aparecem e planeja todas as ações tomadas por Filócrates. Segal confirma, de um modo geral, esta hipótese, dizendo que “Os escravos estão sempre pensando em grande escala. Como suas cabeças contêm senados inteiros, suas manobras militares mentais são épicas em intenção¹⁰⁶”.

Já Filócrates age astutamente quando imita as ações de Tíndaro, durante a inversão de identidades, mas, quando age por si e sem estar na posição de escravo, tem uma postura nobre e é agradecido. Por este motivo, Tíndaro é o principal motivador das cenas cômicas em *Os cativos* e as inversões se dão de acordo com a sua personalidade, concluindo-se, então, que ele, sem dúvida, tem a função de um *seruus*, independente do que se pode pensar ao tomar conhecimento de sua origem nobre. Conte¹⁰⁷ apresenta uma definição para o escravo das comédias de Plauto, na qual podemos incluir Tíndaro:

... o escravo, que é um malandro, uma figura imoral, o criador de truques e solucionador de situações. Essa figura típica da comédia tem em Plauto um papel bastante excepcional. É quase sempre o escravo esperto quem direciona o desenvolvimento da trama; é ele sozinho que, presente no palco, pode supervisionar, influenciar e comentar, com ironia e lucidez, o desenvolvimento dos eventos.

¹⁰⁶ *The slaves are always thinking on a grand scale. Just as their heads contain entire senates, their mental military manœuvres are also epic in scope* (SEGAL, 1987: 131).

¹⁰⁷ *... the slave, who is a rascal, an amoral figure, the creator of tricks and resolver of situations. This typical figure of comedy plays in Plautus a quite exceptional role. It is nearly always the clever slave who directs the development of the plot; it is he alone who, present on the stage, can supervise, influence, and comment, with irony and lucidity, on the development of events* (CONTE, 1999: 59).

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos pontos estudados nesta Dissertação é possível perceber que existiam vários tipos de recursos cômicos possivelmente empregados por Plauto em suas peças, contudo os mais predominantes, em *Os cativos*, são a verossimilhança e a inversão de papéis. Esses recursos foram essenciais para que o riso tomasse o lugar da seriedade que o tema levantado – sobre o rapto de Tíndaro quando criança e sua submissão e entrega a fim de favorecer, aparentemente, seu senhor – poderia causar.

Para efeitos de verossimilhança o autor lançou mão dos costumes referentes ao tratamento dado aos escravos, o que tornava possível aproximar a peça da realidade do público, de tal forma que tais recursos poderiam ser aceitos naturalmente como plausíveis gerando, assim, a ilusão e prendendo, sinestesticamente, a atenção do público. O meio utilizado para a transmissão de tal sensação foram as ações da personagem-tipo *seruus*, pois além deles ser a personagem principal, por meio dela Plauto poderia desenvolver a trama, dando-lhe características astutas, mas sem ferir os hábitos e crenças da plateia. Vê-se que há uma divergência deste pensamento com o defendido por estudiosos que seguem a mesma linha de Gruber¹⁰⁸, pois estes afirmam que o escravo recebe o papel mais importante para o desenvolvimento da trama em *Os cativos*, todavia não seria possível encontrar o motivo de Plauto ter-lhe dado esta função primordial por meio dos elementos da cultura latina.

Para Conte¹⁰⁹, a presença do escravo astuto, subversor da ordem moral e social, serve para suspender a vida cotidiana levada pelos espectadores, acentuando, mais uma vez, o carácter ficcional da trama, cumprindo assim seu papel como personagem. Entretanto, nesta Dissertação, foi possível provar que a ilusão foi uma forma eficiente para se gerar o riso e por isso, até mesmo essa subversão do que era moral para a sociedade devia ser baseada naquilo que era aceitável ao público, pois se fosse diferente, a ilusão seria quebrada, não gerando tantas expectativas e surpresas, além de não gerar o riso.

O escravo de Plauto era utilizado para fins cômicos, mas não como um ser intocável e totalmente distanciado de seu público. Por este motivo, Gruber¹¹⁰ diz que

¹⁰⁸ GRUBER, 2011: 43.

¹⁰⁹ Cf. CONTE, 1999, 61.

¹¹⁰ Cf. GRUBER, 2001: 56.

Plauto exigia que o seu público tivesse riscos emocionais muito consideráveis, especialmente os que diziam respeito ao sofrimento do ator quanto à perda de sua personalidade. Essa afirmativa é comprovada por meio das inúmeras inversões aparentes (justificadas e apresentadas diretamente pela própria trama) e das inversões intrínsecas (implantadas nas entrelinhas da peça, de tal forma que trazem o riso ao público, mas que não podem ser vistas sem um estudo dos recursos cômicos) presentes em *Os cativos*, uma vez que, por meio delas, a personagem perde, temporariamente, sua personalidade e passa a ter a personalidade de outra. Esse recurso é tão eficaz quanto a sua finalidade de gerar o riso comovendo o público, tido como o principal motivador das confusões e, automaticamente, do desenvolvimento da trama na peça em questão.

Com isso percebe-se que a imagem passada do escravo é a de uma personagem criada para entreter; dentro de um possível mundo apresentado por Plauto existia uma personagem totalmente destoante quanto à sua realidade, uma vez que na vida real provavelmente um escravo não agiria da maneira como as personagens da comédia agiam. Desta forma, seria possível fazer com que este ser irreal agisse quase que sobrenaturalmente, a fim de resolver as intrigas criadas por ele mesmo; e assim como Guber¹¹¹ afirma, Plauto levaria seus heróis cômicos ao limite da liminaridade, tornando-os um estranho que está paradoxalmente dentro da trama, sendo possível tocá-lo, experimentá-lo e utilizá-lo para zombar de seu público por meio das sensações que transmite. Essa visão pode ser comprovada em *Os cativos*; entretanto, o posicionamento de Gruber¹¹² traz uma figura do escravo de maneira tão heroica que o torna, enquanto personagem, intocável pelos opressores, não podendo sofrer, de fato, nenhuma punição, somente ameaças. No entanto, sob este ponto de vista foi possível observar que apesar do escravo plautino ser uma personagem fictícia, os castigos que lhes são prometidos realmente são dados, sendo aplicados fora de cena, comprovados por meio dos lamentos de Tíndaro no último ato da peça. Além disto, os elementos que distanciam a personagem escravo da figura heroica conhecida pelas tragédias gregas são as confusões que esta personagem gera através dos quiproquós e das armadilhas em que ele mesmo consegue cair, pois não seria possível existir um herói, mesmo humanizado, que causaria confusões para se favorecer e que cairia, erroneamente, em suas próprias confusões. Desta forma, tem-se, na realidade, um ser irreal, com ações cômicas, mas

¹¹¹ Cf. GRUBER, 2011: 60.

¹¹² *Id. Ib.*

que se vale de elementos culturais para manter uma proximidade com o público, sem que este se desconecte das ações apresentadas no palco.

Por meio dos recursos cômicos apresentados nesta Dissertação é possível perceber que a personagem *seruus* é importante elemento não só para o desenvolvimento da peça em questão, mas também para gerar o riso, pois ele pode ser, ao mesmo tempo, astuto, dissimulado, inteligente, porém honrado e obediente, sem ferir a lógica humana e mantendo a ilusão teatral tão importante para prender a atenção do público. Para que tal variação de personalidades fosse possível de se dar, Plauto utiliza a figura de vários tipos de escravos; entretanto, para justificar tanta variação, atribui-lhes origens diferentes e, para justificar uma mudança repentina de personalidade por parte de alguns personagens, o autor usa a troca de papéis como o motor necessário para que a trama se desenvolvesse.

9. BIBLIOGRAFIA

- ADRADOS, Francisco Rodríguez. *Fiesta, comedia y tragédia*. 1ª e. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- ALVAREZ, Beethoven. *Considerações sobre as interrogativas no Amphitruo de Plauto*. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas. Rio de Janeiro: UFRJ / FL, 2008.
- AMARAL, Ana Almeida. *Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos*. 3ª e. São Paulo: EDUSP, 1996.
- ARISTÓFANES. *As vespas, as aves e as rãs*. Trad., introdução e nota de Mário da Gama Kury. 3ª e. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- _____. *As nuvens*. Trad. Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria H. R. Pereira. Trad. e notas de Ana Maria Valente. 3ª e. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968.
- BASSETTO, Bruno Fregne. *Elementos de filologia românica: história externa das línguas*. 1ª e. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.
- BELLEZA, Newton. *Teatro grego e suas consequências – raízes do teatro*. 1ª e. Rio de Janeiro: Pongetti, 1966.
- BENTO FILHO, Egídio. *O riso e suas técnicas no teatro*. 1ª e. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. 2ª e. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BERRETTINI, Célia. “De Plauto a Suassuna: o quiproquó”; IN: *O teatro ontem e hoje*. 1ª e. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BERTHOLD, Margot et alii. *História do teatro mundial*. 2ª e. São Paulo: 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. “Dioniso ou Baco: o deus do êxtase e do entusiasmo”; in: *Mitologia Grega*. Volume II. Petrópolis: Vozes, 1987.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina*. 1ª e. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- CARDOSO, Isabela Tardin. “Ilusão e engano em Plauto”; IN: *Estudos sobre o teatro antigo*. 1ª e. São Paulo: Alameda, 2010.

- _____. *Estico de Plauto*. 1ª e. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César de Souza. 1ª e. São Paulo: UNESP, 1997.
- CAVALCANTI, Joana. *Caminhos da literatura infantil e juvenil: dinâmicas e vivências na ação pedagógica*. 1ª e. São Paulo: Paulus, 2012.
- CIRIBELI, Marilda Corrêa. *O teatro romano e as comédias de Plauto*. 1ª e. Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.
- CONTE, Gian Biagio. *Latin literature: a history*. Translate by Joseph B. Solodow. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- COSTA, Lígia Militz da. *A poética de Aristóteles – Mímesis e verossimilhança*. 1ª e. São Paulo: Ática, 2006.
- DIOS, José María Lucas de. *Estructura de la tragedia de Sófocles*. 1ª e. Madrid: Antonio de Nebrija, 1982.
- DUARTE, Adriane da Silva. “Teatro grego: o que saber para apreciar”; IN: *O melhor do teatro grego*. 1ª e. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- _____. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. 1ª e. São Paulo: EDUSP, 2000.
- GARRAFFONI, Renata Senna. “Guerras púnicas”; IN: *História das guerras*. 1ª e. São Paulo: Contexto, 2011.
- GRANT, Michael. *O mundo de Roma*. 1ª e. Lisboa: Arcádia Ltda., 1967.
- GRIMAL, Pierre. *História de Roma*. Trad. Luca Vermal. 1ª e. Barcelona: Paídos Ibérico, 2003.
- _____. *O teatro antigo*. 1ª e. Lisboa: Edições 70, 2002.
- GRUBER, William E. *Comic theaters: studies in performance and audience response*. Georgia: University of Georgia Press, 2011.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Os lugares da tragédia”; IN: *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HARVEY, Paul. *Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina*. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HUNTER, Richard L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves. Paraná: UFPR, 2010.

- JOLY, Fábio Duarte. *Tácito e a metáfora da escravidão: um estudo da cultura política romana*. 1ª e. São Paulo: EDUSP, 2004.
- LACROIX, Demît. *L'histoire dans l'Antiquité*. 1ª e. Montreal: Université de Montreal, 1951.
- LEÃO, Raimundo Matos de. “Jogando com viola, improvisando com Stanislavski”; IN: *Diálogos possíveis*. São Paulo, 2004.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: UNICAMP, 1990.
- LÓPEZ, Aurora et alii. *Comedia romana*. 1ª e. Madrid: Akal, 2007.
- MAESTRI, Mário. *O escravismo antigo*. 1ª e. São Paulo: Atual, 1998.
- MARINCOLA, John. *The Cambridge companion to the Roman historians*. 1ª e. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses – a catarse na comédia*. 1ª e. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MARTINS, Paulo. *Literatura latina*. 1ª e. Curitiba: IESDE, 2009.
- MELLOR, Ronald. *The Roman historians*. 2ª e. New York: Taylor & Francis, 2002.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. 1ª e. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOST, Glenn W. “Da Tragédia ao Trágico”; IN: *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MOURA, Fernanda Messeder. *Análise tipológica do senex em Plauto: Periplectomenus (Miles Gloriosus) e Lysidamus (Casina)*. Dissertação de Mestrado em Letras Clássicas. Rio de Janeiro: UFRF/ FL, 2005.
- NERY, Marie Louse. *A evolução da indumentária: subsídios para criação de figurino*. 1ª e. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2003.
- NOVAK, Maria da Gloria. *Plauto: o poder do escravo*. (Texto inédito).
- OLIVEIRA, Francisco de. “Teatro e poder em Roma”; IN: *As línguas clássicas – investigação e ensino*. 1ª e. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 1993.
- OLIVEIRA, Roberto Arruda de. “A Comédia Latina: *Miles Gloriosus* de Plauto”; IN: *O riso no mundo antigo*. 1ª e. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.
- PARENTI, Michael. *Assassinato de Júlio César, uma história na Roma Antiga*. 1ª e. Rio de Janeiro: Record, 2005.

- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Préface de Anne Ubersfeld. Paris : Dunod, 1996.
- PLAUTE. *Comédies*. Tome II: Bacchides - Captivi - Casina. Texte établi et traduit par Henri Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- PLAUTUS. *The Captivi of Plautus*. Edited with introduction, apparatus criticus and commentary by W. M. Lindsay. Germany : W. Heffer & Sons LTD – Cambridge, 1961.
- PLAUTO E TERÊNCIO. *A comédia latina*. Trad. Agostinho Silva. Rio de Janeiro: Ediouro Ed., 1985.
- RIBEIRO JR., W. A. “Do sorriso grego à gargalhada romana”; IN: *Plauto, o soldado fanfarrão*. Trad. J. D. Dezotti. Araraquara: FCLAR-UNESP, 1999.
- ROBERT, Jean-Noël. *Os prazeres em Roma*. 1ª e. São Paulo: Martins Fontes, 1985.
- SEGAL, Erich. *Roman laughter. The Comedy of Plautus*. 2ª e. New York: Oxford University Press. 1987.
- SEWART, Roberta. *Plautus and Roman slavery*. Malden: Wiley-Blackwell, 2012 (ebook).
- TEOFRASTO. *Os caracteres*. Trad. Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: EPU, 1978.
- HELENA, Lúcia. “A tragédia grega”; IN: *Teatro sempre*. 72ª e. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.
- VEIGA, Luis Guilherme. *Teoria e teatro na Grécia antiga*. 1ª e. Brasília: Thesaurus, 1999.
- VERNANT, Jean Pierre. *O homem grego*. 1ª e. Barbacena: Editora Presença, 1994.
- _____. *Entre mito e política*. Trad. Cristina Murachco. 1ª e. São Paulo: EDUSP, 2001.