



CAROL MARTINS DA ROCHA

De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das *mulieres plautinae*

CAMPINAS

2015

i



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

CAROL MARTINS DA ROCHA

De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das *mulieres plautinae*

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos
da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Doutora em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

CAMPINAS

2015

iii

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

R582d Rocha, Carol Martins da, 1983-
De linguado a lingua(ru)da : gênero e discurso das *mulieres plautinae* / Carol Martins da Rocha. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Isabella Tardin Cardoso.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Plauto, 254a.C.-184a.C - Personagens - Mulheres. 2. Teatro latino (Comédia). 3. Mulheres na literatura. I. Cardoso, Isabella Tardin, 1971-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: *Lingulae* women : *mulieres plautinae*, their gender and discourse

Palavras-chave em inglês:

Plautus, 254a.C.-184a.C - Characters - Women

Latin drama (Comedy)

Women in literature

Área de concentração: Linguística

Titulação: Doutora em Linguística

Banca examinadora:

Isabella Tardin Cardoso [Orientador]

Adriane da Silva Duarte

Jay David Konstan

José Eduardo dos Santos Lohner

Robson Tadeu Cesila

Data de defesa: 24-04-2015

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Isabella Tardin Cardoso



Adriane da Silva Duarte



Jay David Konstan

José Eduardo dos Santos Lohner



Robson Tadeu Cesila



Matheus Trevizam

Paulo Sérgio de Vasconcellos

Rodrigo Tadeu Gonçalves

IEL/UNICAMP
2015

RESUMO

O presente estudo tem como assunto o discurso das mulheres e sobre as mulheres nas comédias de Plauto. Na esteira de pesquisas mais recentes sobre a *fabula palliata*, não se busca aqui de modo muito imediato um retrato *ipsis litteris* da mulher na sociedade grega ou romana antiga. Estudos modernos sobre gênero (“gender”) apontam para a importância de se considerar a representação do feminino enquanto algo não determinado biologicamente, mas sim construído em suas relações (com o outro gênero, com o contexto) e reversível. A apreciação desses aspectos em Plauto ressalta os efeitos poéticos e dramáticos da construção do feminino no contexto do drama desse comediógrafo. Mais especificamente, serão analisadas em nosso estudo passagens de peças selecionadas (*Aululária*, *Báquides*, *Cásina*, *Menecmos*, *O mercador* e *O soldado fanfarrão*) sob dois modos de representar a relação entre os gêneros em Plauto: de um lado, a caracterização da mulher no quadro do casamento representado na *palliata*, e, de outro, o uso de imagens de animais para caracterizar o feminino ou masculino. Sob a ótica do casamento, apreciamos o tipo da *uxor dotata*, observando quer sua representação caricata, quer sutilezas de sua composição a cada comédia plautina avaliada. Além disso, nas peças selecionadas, evidencia-se um bestiário feminino, que se mostra, embora variado, coerente com aspectos que delineiam as mulheres (tanto matronas quanto meretrizes) em Plauto.

Palavras-chave: Plauto, *fabula palliata*, comédia, mulheres, estudos de gênero.

ABSTRACT

The present study has as its main focus the discourse by and about women in Plautus' comedies. In agreement with recent studies about *fabula palliata*, the goal is not an immediate portrait of women in Ancient Greek or Roman societies. Contemporary gender studies point to the importance of considering representations of the feminine as something that is not biologically determined, but constructed in its relations (with the other gender, with the context) and reversible. The appreciation of such aspects in Plautus highlights the poetic and dramatic effects in the construction of the feminine in the context of the playwright's drama. More specifically, passages of selected plays (*Aulularia*, *Bacchides*, *Casina*, *Menaechmi*, *Mercator* and *Miles Gloriosus*) will be analyzed in this study under two modes of the representation of the relation between genders in Plautus: on one hand, the characterization of women within the frame of marriage represented in the *palliata*; on the other hand, the use of images related to animals to characterize feminine or masculine. Under the point of view of marriage, the *uxor dotata* stock character-type is evaluated, observing both its representation as a caricature and the subtleties of composition in each Plautine comedy under scrutiny. Furthermore, within the selected plays, a feminine bestiary is put in evidence, which seems, albeit varied, coherent in the aspects through which it pictures women (both matrons and prostitutes) in Plautus.

Keywords: Plautus; *fabula palliata*; comedy; women; gender studies

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	xiii
APRESENTAÇÃO	15
1. INTRODUÇÃO.....	27
1.1. Mulheres em Plauto: entre “gender” e “genre”	27
1.2. Noções de gênero	42
1.2.1. Noções de gênero no âmbito da Filologia Clássica	43
1.3. Noções de discurso.....	51
1.3.1. Caracterização do discurso pelo léxico	53
1.3.2. Tipos femininos e seu léxico – impacto e variações.....	57
1.3.3. Discurso feminino e práticas discursivas	63
1.4. As mulheres da “Plautópolis”	72
1.4.1. <i>Matronae callidae</i>	74
1.4.2. <i>Meretrices</i>	80
2. CASAMENTO E O DISCURSO FEMININO EM PLAUTO	85
2.1 Casamento como <i>ludi</i> em Plauto.....	85
2.1.1 Casamento e suas idades	90
2.1.2 Paixão juvenil.....	96
2.1.3 Nem tudo são flores	106
2.2 <i>Fictae nuptiae</i>	115
2.2.1 O casamento em <i>Cásina</i>	117
2.2.2. O casamento n’ <i>O soldado fanfarrão</i>	123
3. CONSIDERAÇÕES PARA UM BESTIÁRIO FEMININO EM PLAUTO	143
3.1. Animaginário	145
3.1.1. Breve panorama de estudos sobre imagens de animais em Plauto	149
3.1.2. Imagens plautinas de animais: identificando a variedade	156
3.2. A imagem da cadela.....	159
3.3. As bestas do sonho n’ <i>O mercador</i>	167
3.4. Meretrizes e sua fauna.....	184
3.5. A tosa em <i>Báquides</i>	192

4.	CONCLUSÃO	209
5.	BIBLIOGRAFIA	215
5.1.	Obras de referência	215
5.2.	Edições e traduções de Plauto	215
5.3.	Edições e traduções de outros autores antigos	219
5.4.	Estudos em geral	220
6.	ANEXO I	239

AGRADECIMENTOS

Com a finalização de mais esta etapa dos estudos acadêmicos, chega o momento de agradecer àqueles que, a sua maneira, contribuíram para que ela fosse cumprida.

Primeiramente agradeço à Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, pela atenciosa orientação deste estudo. Tenho certeza de que minha formação como pesquisadora e também como pessoa se deve em muito ao incentivo e exemplo constantes que ela sempre me deu. Além disso, devo agradecer pela sempre agradável convivência ao longo desses anos de orientação, que tiveram início quando eu ainda estava na graduação, por ocasião do desenvolvimento de projeto de Iniciação Científica. Agradeço ainda pela companhia e por todo o suporte oferecido na fase inicial de minha estada em Heidelberg, por ocasião do desenvolvimento de projeto de pesquisa no exterior.

Agradeço também aos professores que aceitaram participar da banca de qualificação e de defesa de minha tese. Agradeço aos Profs. Drs. Adriane da Silva Duarte (FFLCH/USP) e Paulo Sérgio de Vasconcellos (IEL/Unicamp) pelas preciosas sugestões feitas por ocasião da qualificação. A este, agradeço ainda pelas inspiradoras aulas na graduação e na pós-graduação, que também me incentivaram a seguir nos estudos da língua latina, e pela bem humorada companhia em parte de minha estada em Heidelberg – as muitas risadas que demos acalentaram minha alma no inverno alemão. À Profa. Adriane, agradeço por ter me questionado sobre a possibilidade de se identificar características típicas da fala feminina em Plauto por ocasião da apresentação de uma comunicação em um congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, em Natal. Foi a partir de então que passamos a voltar ainda mais nosso olhar para esse aspecto e, como resultado, apresentamos essa tese de doutorado.

Pela participação na banca de defesa desse Doutorado, agradeço pela disponibilidade e pelas valiosas sugestões aos Profs. Drs. Adriane da Silva Duarte (FFLCH/USP), David Konstan (New York University), José Eduardo dos Santos Lohner (FFLCH/USP), Matheus Trevizam (UFMG), Paulo Sérgio de Vasconcellos (IEL/Unicamp), Robson Tadeu Cesila (FFLCH/USP) e Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR).

Devo meus agradecimentos também aos Profs. Drs. Mônica Graciela Zoppi Fontana (IEL/Unicamp), Lauro José Siqueira Baldini (IEL/Unicamp) e Patricia Prata (IEL/Unicamp) pela participação na banca da qualificação fora de área.

Pela possibilidade de estada no Seminar für Klassische Philologie da Universität Heidelberg, agradeço ao Prof. Dr. Jürgen Paul Schwindt. A ele e também a Profa. Dra. Melanie Möller, Prof. Dr. József Krupp, Johnas Göller e Desirée Rupp, agradeço pelo acolhimento e atenção que me ofereceram no período em que estive no Seminar desenvolvendo parte desta pesquisa.

À CAPES, agradeço pela bolsa no mês inicial do desenvolvimento dessa pesquisa de doutorado. À FAPESP, agradeço pela bolsa de doutorado no país e pela bolsa de estágio de pesquisa no exterior.

Preciso ainda registrar meus agradecimentos, primeiramente, a meus pais e meus irmãos, que, como puderam, sempre me apoiaram e compreenderam minhas escolhas e as implicações que elas tiveram. Agradeço pela companhia e compreensão a todos os meus amigos. Nomeadamente agradeço à Ana Carolina Manzi e sua família, Mariana Pini Fernandes, Matheus Clemente De Pietro e Talita Janine Juliani; nos ombros amigos de vocês tive a certeza de sempre encontrar alento para as dificuldades que surgiram nesse percurso. À Adriana Scanacapra Costa, agradeço pela escuta dedicada, crucial para a fase de finalização deste estudo. À Lilian Nunes da Costa, agradeço pela constante companhia nos estudos plautinos e também pela companhia em Heidelberg – sem sua presença, a estada ali seria sem dúvida menos agradável.

Por fim, devo admitir que, chegado o momento de encerrar este estudo, concordo – mas com a certeza de que o reencontro com a poesia plautina não demorará a acontecer –, *mutatis mutandis*, com o célebre verso de Catulo: *difficile est longum subito deponere amorem*.

APRESENTAÇÃO

O presente estudo tem como tema, em linhas gerais, os personagens femininos da comédia do poeta romano Tito Mácio Plauto (c. 254 – 184 a.C.) e visa contribuir para a percepção da presença e imagens de mulher que, por meios de estratégias de discurso e silêncio, a obra plautina constrói.

Este estudo é composto de quatro seções: na Introdução, são descritos os fundamentos de nossa pesquisa. A segunda é o capítulo “Casamento como *ludi* em Plauto”, e a terceira é o capítulo “Considerações para um bestiário feminino em Plauto”. Por fim, apresentamos as conclusões resultantes de nossa pesquisa.

No texto introdutório, procuramos mapear a presença (ou a ausência) da mulher no palco plautino e a importância da relação entre gênero (“gender”) feminino e o gênero dramático (“genre”) em que se inscreve nosso poeta. Além disso, buscamos delinear nossa abordagem em relação ao feminino em Plauto, no que diz respeito às noções mais teóricas de gênero e discurso que servirão de diretriz para este estudo.

No capítulo “Casamento como *ludi* em Plauto”, apreciamos as peças *Aululária*, *Cásina*, *Menecmos* e *O soldado fanfarrão*. Nelas, intencionamos observar como a imagem da matrona e das relações conjugais é representada na comédia plautina. O objetivo é atentar para o modo como o tema do casamento contribui para a caracterização do feminino nas comédias de nosso autor. Nossa impressão é de que há uma teatralização do casamento, que envolve, por um lado, aspectos relacionados ao dote e a uma caricatura da esposa do palco plautino, e, por outro lado, a representação “performática” de relações sociais entre feminino e masculino já existentes fora do palco.

No terceiro capítulo, intitulado “Considerações para um bestiário feminino em Plauto”, cotejamos passagens de *Báquides*, *Menecmos* e *O mercador*. Na análise dessas peças, nosso enfoque direcionou-se para os tipos plautinos da meretriz e da matrona, por meio da observação de um único aspecto comum a eles: as imagens de animais registradas nas peças que selecionamos. Nosso intuito, ao observar mais atentamente tais imagens, é verificar os efeitos específicos que a associação entre a mulher e um animal podem ter na caracterização do gênero feminino no *corpus* plautino, atentando, inclusive, para a variedade de recursos dramáticos típicos do discurso feminino que pode estar envolvida nessas imagens.

Por fim, na conclusão, procuramos delinear aspectos que se destacaram em nossa apreciação das peças selecionadas quanto às reflexões levantadas neste estudo. Além disso, apontamos questões que fogem a nosso escopo, mas que, a nosso ver, ainda mereceriam um estudo a elas dedicado.

Edições, obras de referência e abreviaturas

Passamos agora a esclarecer alguns aspectos formais deste estudo. O texto latino de Plauto em que nos baseamos é o da edição crítica de A. Ernout, originalmente publicada entre a década de 30 e 40 pela editora Belles Lettres. No caso de alguma divergência quanto ao estabelecimento de texto, indicamos em nota a lição que preferimos adotar. Seguimos também as divisões de cena propostas pelo editor francês.¹ Foram consultadas também outras edições latinas, bem como traduções das peças em estudo, conforme elencadas na bibliografia final. Na tradução do texto plautino, priorizaremos, entre as demais obras de referência, o *Oxford Latin Dictionary*. Salvo indicação diferente, apresentamos traduções de textos antigos e modernos de nossa autoria, para facilitar a apreciação de nossa interpretação.

Para tornar mais fácil a referência a edições e traduções de textos antigos que são citadas ao longo deste estudo, preferimos indicá-las de modo abreviado, como na lista a seguir. A referência a outras obras latinas segue a lista de abreviaturas do *Oxford Latin Dictionary*. A referência a obras gregas segue a lista de abreviaturas do *Greek-English Lexicon*. Por fim, é preciso indicar que, na tradução dos nomes próprios, tomamos como referência, em primeiro lugar, o *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa* da Academia das Ciências de Lisboa. No caso de não encontrarmos equivalência no referido dicionário, partiu-se da forma acusativa do termo em língua latina, seguindo, pois, a tendência geral da derivação do latim para o português.

¹ Sobre as dificuldades envolvidas na divisão de cenas das peças de Plauto e Terêncio, cf. Duckworth, 1952, p. 98-101; Manuwald, 2011, p. 324-5.

Lista de abreviaturas

Edições e traduções de Plauto

A. Costa

PLAUTO. *Aulularia (A comédia da panelinha)*. Tradução, introdução e notas de Aída Costa. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

Averna

PLAUTO. *Mercator*. Introdução, edição e tradução de Daniela Averna. Pisa: Edizioni ETS, 2011.

Barsby

PLAUTUS. *Bacchides*. Edição com tradução e comentários de John Barsby. 3º ed. Wiltshire: Aris & Phillips Ltd, 1991 [1986].

Brix; Niemeyer

PLAUTUS, T. M. *Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus*. Comentários de J. Brix e M. Niemeyer. Vol. 4: *Miles gloriosus*. 4ª edição. Leipzig: Teubner, 1916.

Bruna

PLAUTO. *Comédias*. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.

Chiarini

PLAUTO. *Casina*. Introdução, tradução e notas de Gioachino Chiarini. Roma: Carocci Editore, 1998.

Christenson

PLAUTUS. *Ampithruo*. Editado por D. M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Cordeiro

PLAUTO. *O Truculento*. Tradução do latim, introdução e notas de Adriano Milho Cordeiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

Costa

PLAUTO. *Anfitrião*. Introdução, tradução e notas de Lilian Nunes da Costa. Campinas: Mercado de Letras, 2013a.

De Melo (2011a)

PLAUTUS. *Amphitryon – The Comedy of Asses – The Pot of Gold – The Two Bacchises – The Captives*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo II. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2011a.

De Melo (2011b)

PLAUTUS. *Casina – The Casket Comedy – Curculio – Epidicus – The Two Menaechmuses*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo II. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2011b.

De Melo (2011c)

PLAUTUS. *The Merchant – The Braggart Soldier – The Ghost – The Persian*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo III. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2011c.

De Melo (2012)

PLAUTUS. *The Little Carthaginian – Pseudolus – The Rope*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo IV. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2012.

De Melo (2013)

PLAUTUS. *Stichus – Three Dollar Day – The Tale of a Travelling Bag – Fragments*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo V. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2013.

Enk (1932a)

ENK, P. J. (Ed.). *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico – pars prior, prolegomena et textum continens*. Leiden: A. W. Sijthoff, 1932a.

Enk (1932b)

ENK, P. J. (Ed.). *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico – pars altera, commentarium continens*. Leiden: A. W. Sijthoff, 1932b.

Enk (1953)

ENK, P. J. (Ed.). *Plauti Truculentus cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico – pars altera, commentarium continens*. Leiden: A. W. Sijthoff, 1953.

Ernout (1935)

ERNOUT, A. *Plaute: Bacchides – commentaire exégétique et critique*. Collection de commentaires d’auteurs anciens. Société d’édition “Les Belles Lettres”. Paris: Les Belles Lettres, 1935.

Ernout (1932)

PLAUTE. *Comédies – Amphitryon – Asinaria – Aulularia*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo I. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

Ernout (1933)

PLAUTE. *Comédies – Bacchides – Captivi – Casina*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo II. Paris: Les Belles Lettres, 1933.

Ernout (1935)

PLAUTE. *Comédies – Cistellaria – Curculio – Epidicus*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo III. Paris: Les Belles Lettres, 1935.

Ernout (1936)

PLAUTE. *Comédies – Menaechmi – Mercator – Miles Gloriosus*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo IV. Paris: Les Belles Lettres, 1936.

Ernout (1938a)

PLAUTE. *Comédies – Mostellaria – Persa – Poenulus*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo V. Paris: Les Belles Lettres, 1938a.

Ernout (1938b)

PLAUTE. *Comédies – Pseudolus – Rudens – Stichus*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo VI. Paris: Les Belles Lettres, 1938b.

Ernout (1947)

PLAUTE. *Comédies – Trinummus – Truculentus – Vidularia - Fragments*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo VII. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

Fonseca

PLAUTO. *Os dois menecmos*. Introdução, versão do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

Gratwick

PLAUTUS. *Menaechmi*. Editado por A. S. Gratwick. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Hammond *et al.*

PLAUTI, T. M. *Miles Gloriosus*. Edição, introdução e notas de M. Hammond, A. M. Mack e W. Moskalew. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970.

Hofmann

PLAUTUS. *Truculentus*. Edição, tradução e comentários de Walter Hofmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

I. T. Cardoso

CARDOSO, I. T. *Estico de Plauto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

Kruse

KRUSE, K. H. *Kommentar zu Plautus Truculentus*. Dissertação inaugural. Dortmund. 1974.

Lindsay (1904)

PLAUTI, T. M. *AMPITHRVO – ASINARIA – AVLVLARIA – BACCHIDES – CAPTIVI – CASINA – CISTELLARIA – CVRCVLIO – EPIDICVS – MENAECHMI – MERCATOR*. Tomo I. Oxford: Clarendon Press, 1904. Reimpressão.

Lindsay (1905)

PLAUTI, T. M. *MILES GLORIOSVS – MOSTELLARIA – PERSA – POENVLVS – PSEVDOLVS – RVDENS – STICHVS – TRINVMVVS – TRVCVLENTVS – VIDVLARIA – FRAGMENTA*. Tomo II. Oxford: Clarendon Press, 1905. Reimpressão.

MacCary e Willcock

PLAUTUS. *Casina*. Editado por W. T. MacCary e M. M. Willcock. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Medeiros

PLAUTO. *O gorgulho*. Introdução, versão do latim e notas de Walter de Medeiros. Lisboa: Edições 70, 1986.

Moseley e Hammond

PLAUTI, T. M. *Menaechmi*. 9ª impressão, com correções. Edição, introdução e notas de Nicholas Moseley e Mason Hammond. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 1975.

Nixon (1916)

PLAUTUS. *Amphitryon – The Comedy of Asses – The Pot of Gold – The Two Bacchises –*

The Captives. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo III. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1916.

Nixon (1917)

PLAUTUS. *Casina – The Casket Comedy – Curculio – Epidicus – The Two Menaechmuses*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo II. Londres; Nova York: William Heinemann; G. P. Putnam's sons, 1917. Reimpressão.

Nixon (1924)

PLAUTUS. *The Merchant – The Braggart Warrior – The Haunted House – The Persian*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo III. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1924. Reimpressão.

Nixon (1932)

PLAUTUS. *The Little Carthaginian – Pseudolus – The Rope*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo IV. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1932. Reimpressão.

Nixon (1938)

PLAUTUS. *Stichus – Three Bob Day – Truculentus – The Tale of a Travelling Bag – Fragments*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo V. Londres; Cambridge: William Heinemann; Cambridge University Press, 1938. Reimpressão.

Petersmann

PLAUTUS. *Stichus*. Introdução, edição e comentário de H. Petersmann. Heidelberg: Carl Winterverlag, 1973.

Questa

PLAUTUS, T. M. *Bacchides*. Introdução e texto crítico de Cesare Questa. Firenze: Sansoni Editore, 1975.

Questa (2001)

PLAUTUS, T. M. *Casina*. Editado por Cesare Questa. Sarsina e Urbino: QuattroVenti, 2001.

Rocha

PLAUTO, *Cásina*. Introdução, tradução e notas de Carol Martins da Rocha. Campinas: Editora da Unicamp, 2013b.

Stockert

PLAUTUS. *Aulularia*. Edição e comentários de Walter Stockert. Stuttgart: Teubner, 1983.

Edições e traduções de Terêncio

Goldberg

TERENCE. *Hecyra*. Editado por S. M. Goldberg. Nova York: Cambridge University Press, 2013.

Marouzeau

TÉRENCE. *Comédies – Heautontimoroumenos – Phormion*. Texto estabelecido e traduzido por J. Marouzeau. Tomo V. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

Sargeant

TERENCE. *Lady of Andros – The Self-tormentor – The Eunuch*. Traduzido para o inglês por John Sargeant. Tomo I. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1912. Reimpressão.

Remissões às obras de referência seguem esta lista:

Duden

DROSDOWSKI, G. (Ed.). *Duden – Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim, Leipzig, Viena, Zurique: Dudenverlag, 1989.

Grimal

GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 7^a ed. Prefácio de Charles Picard. Paris: Presses Universitaires de France, 1982 [1951].

Houaiss

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009.

Lodge

LODGE, G. *Lexicon Plautinum*. Hildesheim, Nova York: Georg Olms Verlag, 1962.

OLD

GLARE, P. G. W. (Ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

Robert

ROBERT, P. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Le petit Robert 1)*. Edição revista e corrigida. Redigido e organizado por A. Rey e J. Rey-Debove. Paris: Le Robert, 1990.

Roscher

ROSCHER, W. H. (ed.) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Vol 1. Leipzig: B. G. Teubner, 1884-1936.

TLL

THESAURUS LINGVAE LATINAE. Leipzig, Teubner, 1900 – 2003.

As peças de Plauto foram referidas de acordo com as seguintes abreviações e títulos em português (entre parênteses são apresentados outros nomes com que as respectivas peças também têm sido divulgadas em língua portuguesa):

Títulos das peças de Plauto

<i>Amphitruo</i>	<i>Anfitrião</i>	<i>Am.</i>
<i>Asinaria</i>	<i>Asinária (A comédia dos asnos)</i>	<i>As.</i>
<i>Aulularia</i>	<i>Aululária</i>	<i>Aul.</i>
<i>Bacchides</i>	<i>Báquides</i>	<i>Bac.</i>
<i>Captiui</i>	<i>Os cativos (Os prisioneiros)</i>	<i>Capt.</i>
<i>Casina</i>	<i>Cásina</i>	<i>Cas.</i>
<i>Cistellaria</i>	<i>Cistelária (A comédia das cestas)</i>	<i>Cist.</i>
<i>Curculio</i>	<i>Gorgulho (Caruncho)</i>	<i>Cur.</i>
<i>Epidicus</i>	<i>Epídico</i>	<i>Epid.</i>
<i>Menaechmi</i>	<i>Menecmos</i>	<i>Men.</i>
<i>Mercator</i>	<i>O mercador</i>	<i>Mer.</i>
<i>Miles Gloriosus</i>	<i>O soldado fanfarrão</i>	<i>Mil.</i>
<i>Mostellaria</i>	<i>Mostelária (A comédia do fantasma)</i>	<i>Mos.</i>
<i>Persa</i>	<i>Persa</i>	<i>Per.</i>
<i>Poenulus</i>	<i>O jovem cartaginês</i>	<i>Poen.</i>
<i>Pseudolus</i>	<i>Psêdolo</i>	<i>Ps.</i>
<i>Rudens</i>	<i>O cabo</i>	<i>Rud.</i>
<i>Stichus</i>	<i>Estico</i>	<i>St.</i>
<i>Trinummus</i>	<i>Trinumo</i>	<i>Trin.</i>
<i>Truculentus</i>	<i>Truculento</i>	<i>Truc.</i>
<i>Vidularia</i>	<i>Vidulária</i>	<i>Vid.</i>

Títulos das peças de Terêncio

<i>Adelphoe</i>	<i>Adelfos</i>	<i>Ad.</i>
<i>Andria</i>	<i>Ândria</i>	<i>An.</i>
<i>Eunuchus</i>	<i>Eunuco</i>	<i>Eu.</i>
<i>Hecyra</i>	<i>A sogra</i>	<i>Hec.</i>
<i>Heautontimoroumenos</i>	<i>O autoflagelador</i>	<i>Hau.</i>
<i>Phormio</i>	<i>Formião</i>	<i>Ph.</i>

1. INTRODUÇÃO²

1.1. Mulheres em Plauto: entre “gender” e “genre”

À primeira vista, o assunto de nossa pesquisa – o feminino na obra plautina – pode parecer, como se diz, “chover no molhado”. Essa impressão de redundância pode se dar porque raramente um estudo sobre a comédia de Tito Mácio Plauto (III–II a.C.) prescinde de considerar, ao menos tangencialmente, a presença e caracterização das mulheres na obra do autor. Isso é compreensível, porque, das 21 peças desse bem-sucedido poeta romano³ que chegaram à Modernidade, apenas duas, a saber, *Os cativos* e *Trinumo*, não têm personagens femininos.⁴

A tipologia desses personagens em Plauto (e a relevância para o enredo de que participam) varia conforme o permite o repertório convencional da comédia paliata (*fabula palliata*), tipo de drama em que a obra plautina se inscreve.⁵ Ali encontramos, por exemplo, *uxores* (esposas), em geral *dotatae* (com dote), *meretrices* (meretrizes), *seruae* (escravas),

² A partir daqui, as menções às edições consultadas serão feitas conforme se indica em “Edições, obras de referência e abreviaturas” em nossa Introdução.

³ Sobre o sucesso de Plauto à sua época, cf., por exemplo, o testemunho de Aulo Gélcio nas *Noites áticas* (GEL. 3, 3, 1; 3. 3. 11). Para um panorama sobre a discutida carreira plautina, cf., por exemplo, I. T. Cardoso, p. 26-28; Rocha, p. 22-30.

⁴ Além disso, há o caso de *Psêdolo* em que a meretriz Fenícia (*Phoenicium*), personagem feminino sobre a qual se centra a trama, é um personagem mudo. A edição de Ernout (1938b, p. 13) apresenta entre as *dramatis personae* da peça não só *Phoenicium*, mas também *meretrices*. Nixon (1923, p. 148) não lista esses personagens, já Lindsay (1905) e De Melo (2012, p. 241) incluem as *meretrices*, mas não *Phoenicium*. Ao longo do texto, dois personagens se dirigem diretamente à meretriz em momentos diferentes. O primeiro é o escravo Balião, na segunda cena do primeiro ato (na qual, Ernout, único editor que lista a meretriz entre as *dramatis personae*, não inclui Fenícia entre os personagens dessa cena (“Fenícia, é com você que falo agora, soberana do deleite dos homens”; *Phoenicium, tibi ego haec loquor, deliciae summatum uirum; Ps. 227*; e “Amanhã, Fenícia, você vai visitar um balcão com couro púnico”; *Cras, Phoenicium, poenicio corio inuises pergulam; Ps. 229*). Mais tarde, na quarta cena do quarto ato, o sicofanta da peça diz à meretriz: “não chore. Você não sabe do que se trata, Fenícia” (*ne plora; nescis ut res sit, Phoenicium; Ps. 1038*). Nessa passagem, dentre os editores que optam por acrescentar rubricas a cada cena, Ernout (1938b, p. 84) inclui o nome da meretriz entre os personagens da cena (no texto latino, e, consequentemente, na tradução correspondente), Nixon (1923, p. 255) e De Melo (2012, p. 355) descrevem a entrada de Fenícia em sua tradução (mas não a incluem na lista de personagens da cena): o primeiro indica “Enter *Simia*, and *Phoenicium* in tears”, e o último, “Enter *SIMIA* from the pimp’s house, followed by *Phoenicium*”.

⁵ Empregamos aqui os termos com que se costuma designar os personagens femininos em Plauto em estudos como os de Legrand (1910, p. 64-234) e Duckworth (1952, p. 253-61), este reeditado em 1994. Packman (1999, p. 245-58) revê a nomenclatura empregada quanto a esses personagens, cotejando as designações registradas nos manuscritos (com base nos aparatos críticos das edições de Leo (*Plauti Comoediae*. 2 vols. Berlim: Weidmann, 1895; 1896) e Ernout) com aquelas das edições modernas (são elas: as edições de Oxford, feitas por Lindsay (1903), da editora Teubner, por Goetz e Schoell (1898), e as da Belles Lettres, editadas por Ernout (1932-40)). Apontaremos as diferenças elencadas pela estudiosa a seguir, ao comentarmos a distribuição dos personagens femininos nas peças de Plauto.

uirgines (literalmente, “virgens”,⁶ ou, como se costuma dizer, “moças de família”), além de mulheres de profissões variadas.⁷

A denominação, como já se apontou, costuma variar nas listas de personagens constantes nas edições modernas. Em relação ao *corpus* central deste estudo, que compreende as comédias *Aululária*, *Báquides*, *Cásina*, *Menecmos*, *O mercador* e *O soldado fanfarrão*, um mapeamento dos personagens femininos nas peças selecionadas aponta que, ao todo, temos identificados na lista de personagens dramáticos (*dramatis personae*), segundo a edição de Ernout:⁸

- cinco personagens na categoria “mulher” (*mulier*): Eunômia de *Aululária*; Cleóstrata e Mirrina de *Cásina*; Doripa d’*O mercador* e Filocomásia d’*O soldado fanfarrão*.⁹ Uma esposa é identificada como “matrona” (*matrona*): a Matrona (personagem identificada apenas pelo tipo) de *Menecmos*;

- cinco meretrizes (denominadas como *meretrix*): Báquide e sua irmã em *Báquides*; Erócia de *Menecmos*; Pasicompsa d’*O mercador* e Acrotelêucia d’*O soldado fanfarrão*;¹⁰

- cinco escravas: Estáfila, escrava velha (*anus*), de *Aululária*; Pardalisca, escrava doméstica (*ancilla*), em *Cásina*; a escrava doméstica (*ancilla*) anônima da meretriz em *Menecmos*; Sira, uma velha escrava doméstica (*anus ancilla*), d’*O mercador* e Milfidipa (*ancilla*) d’*O soldado fanfarrão*;

- uma “moça de família” (*uirgo*): Fedra de *Aululária*.

⁶ Significado elencado do sentido 2 do verbete *uirgo* no *OLD*, sem que, no entanto, sejam apresentadas passagens plautinas como exemplo. No sentido 1, temos a definição “uma jovem em idade de casar” (“a girl of marriageable age”), em que se apresentam versos de peças de Plauto entre os exemplos.

⁷ Conforme discute Packman (1999), a depender da edição varia a designação de tipos femininos nas listas denominadas *dramatis personae*, que, como se sabe, provém de uma época posterior à de Plauto. Para discussão sobre a origem das listas de personagem, cf. Petersmann, p. 85 e I. T. Cardoso, p. 88.

⁸ Della Corte (1969) faz levantamento semelhante e discute uma possível divisão dos tipos femininos segundo o catálogo de máscaras de Pólux.

⁹ Esses personagens são identificados como *matrona* na edição de Lindsay (1903) (cf. Packman, 1999, p. 245).

¹⁰ Mais de um de nome próprio de prostituta nas peças de Plauto pertence ao gênero gramatical neutro. É o caso, por exemplo, dos nomes de *Erotium* de *Menecmos* e *Phronesium* de *Truculento*. Preferimos adotar uma versão no feminino (geralmente terminada em -a) desses nomes na tradução. Fonseca (p. 15), por exemplo, ao traduzir *Menecmos* prefere a forma “Erócio” para o nome da meretriz. Medeiros (p. 35) traduz o nome da meretriz de *Gorgulho*, *Planesium*, por Planésio.

Há ainda personagens femininos citados de modo recorrente, mas sem aparecer no palco ou sem fala: Cásina, escrava epônima, que não se expressa durante a ação da comédia, além de flautistas (*tibicinae*) em *Aululária* (Frígia e Elêusia).

Nas demais peças plautinas com personagens femininos, a distribuição das mulheres que estão entre as *dramatis personae*, ainda segundo a edição de Ernout, é esta:

- cinco personagens identificados como esposas. Quatro delas são identificadas como *uxor*: Alcmena de *Anfitrião*;¹¹ Fanóstrata de *Cistelária* e as irmãs de *Estico*, Panégiris¹² e Pânfila.¹³ Já Artemona de *Asinária*¹⁴ é designada como *matrona*;

- três mulheres (no singular, *mulier*): Filipa de *Epídico*; Palestra e Ampelisa d’*O cabo*;

- quatro “moças de família” (*uirgo*): Planésia de *Gorgulho*; Teléstides de *Epídico*,¹⁵ um personagem feminino sem nome, em *Persa*, e Sotéride de *Vidulária*;¹⁶

- dez meretrizes (no singular, *meretrix*): Filênia em *Asinária*; Selênia e Gimnásia de *Cistelária*; Filemácia e Délfia de *Mostelária*; Lemniselene de *Persa*; Adelfásia e Anterástile d’*O jovem cartaginês*,¹⁷ Fenícia e um grupo de meretrizes (*meretrices*),¹⁸ em *Psêdolo* e Fronésia de *Truculento*;

- algumas escravas: Brômia (*ancilla*) de *Anfitrião*; Halisca (*ancilla*) de *Cistelária*; Escafa (*ancilla*) de *Mostelária*; Sofoclidisca (*ancilla*) de *Persa*; Crocócia (*ancilla*) e Estefânia (*ancilla*) de *Estico*; Leena (*anus*) de *Gorgulho*; Astáfia (*ancilla*), bem como uma escrava (*ancilla*) sem nome de *Truculento*;

- mulheres de profissões variadas: as rufionas (*lena*) Cleéreta de *Asinária*, Sira (cujo nome é uma suposição) e Melênis de *Cistelária*; as tocadoras de lira (*fidicina*) de *Epídico*

¹¹ Segundo Packman (1999, p. 245), Alcmena é indicada não como *uxor* e sim como *matrona* na edição de Lindsay (1903).

¹² A lista de personagens de Ernout (1938b) indica também o nome *Philumena* (“Filomena”), que é registrado no cabeçalho da primeira cena no palimpsesto ambrosiano (A), mas que provavelmente é uma adulteração. Sobre a duplicidade de nomes para este personagem, cf. I. T. Cardoso, p. 88, n. 10.

¹³ Na edição de Goetz e Schoell (1898), as irmãs são identificadas como *sorores* – identificação também acrescentada por Ernout à sua designação como *uxor*.

¹⁴ Artemona é designada como *matrona* na edição de Lindsay (1903), mas *uxor* na de Goetz e Schoell (1898) (cf. Packman, 1999, p. 245).

¹⁵ Embora esse personagem seja identificado como *uirgo* também na edição de Goetz e Schoell (1898), na de Lindsay (1903) sua designação na lista de personagens é *mulier*.

¹⁶ Não sabemos, entretanto, se esse personagem teria falas, já que ele não participa das cenas que nos restaram da peça.

¹⁷ A edição de Lindsay (1903) apresenta as duas meretrizes como *puellae* (Packman, 1999, p. 246).

¹⁸ Sobre a ausência de falas desses personagens, cf. nota *supra*.

(Acropolístide e um personagem sem nome e também mudo); a nutriz (*nutrix*) Gidene d’*O jovem cartaginês*, a sacerdotisa (*sacerdos*) Ptelemocrácia d’*O cabo* e uma cabelereira (*tonstrix*) em *Truculento*.

Ao todo, ainda segundo as *dramatis personae* de Ernout, temos o seguinte quadro de personagens femininos com fala em Plauto:

Tipo de personagem	Número de personagens
<i>ancilla</i> (escrava doméstica)	11
<i>anus</i> (escrava velha)	2
<i>anus ancilla</i> (velha escrava doméstica)	1
<i>fidicina</i> (tocadora de lira)	2
<i>lena</i> (rufiona)	3
<i>matrona</i> (matrona)	2
<i>meretrix</i> (meretriz)	15
<i>mulier</i> (mulher)	8
<i>nutrix</i> (nutriz)	1
<i>sacerdos</i> (sacerdotisa)	1
<i>tonstrix</i> (cabelereira)	1
<i>uirgo</i> (“moça de família”)	4
<i>uxor</i> (esposa)	4

Como vemos, nas comédias plautinas remanescentes os personagens femininos são divididos em categorias que levam em conta a situação da mulher em relação ao que hoje chamaríamos de estado civil: *uxor* e *matrona* designam mulheres casadas; *uirgo*, mulheres que podem vir a se casar. Já *mulier* às vezes equivale à *matrona* e às vezes abrange categorias mais amplas, como veremos ao longo de nosso estudo. Em outros casos, a classificação vai levar em conta a profissão desses personagens (*ancilla*, *anus*, *nutrix*, *lena*, *meretrix*). Como já apontamos, essas designações dos personagens não datam da época de produção do texto plautino, mas foram introduzidas nas rubricas de cada cena posteriormente (Packman, 1999). A estudiosa afirma ainda que, ao longo da tradição manuscrita, as designações não foram mantidas no palimpsesto

Ambrosiano e, nos manuscritos Palatinos, que são mais recentes,¹⁹ percebe-se uma tentativa por parte dos copistas de recuperar essas indicações que haviam sido perdidas, omitidas ou abreviadas. Isso resultou numa variação nas designações apresentadas nesses manuscritos, o que, ainda segundo Packman, teria levado os editores a desprezarem a tradição manuscrita, preferindo adotar uma tentativa própria de corrigir e uniformizar tais designações.

Para a estudiosa (Packman, 1999, p. 251), é em relação aos personagens femininos que a opção dos editores modernos tem maiores reflexos. Muitos dos personagens foram designados como tipos que não existiam nas rubricas de cena dos manuscritos, como, por exemplo, *uxor*, ou então categorias que ali eram muito pouco frequentes, como *matrona* (dentre as edições modernas, essa designação é mais recorrente na de Lindsay (1903)).

Essa escolha dos editores modernos não deixa de ter implicações, segundo Packman:

“Os resultados dessa escolha da parte dos editores modernos afetaram a discussão e a interpretação modernas das obras de Plauto, especialmente no que diz respeito aos personagens femininos livres pertencentes à classe dos cidadãos. Índices de livros em língua inglesa sobre a obra de Plauto – o clássico panorama de Duckworth (1952), por exemplo, e o mais recente livro de Konstan (1983) – têm entradas para *matrona*, mas nenhuma para *mulier*”²⁰

Ainda sobre essa oposição entre *mulier* e *matrona*, Packman comenta:

“Konstan, comentando os tipos de personagem, observa (97, n. 4) que ‘*Matrona* significa ‘mulher casada’, mas em oposição à *meretrix*... se refere mais geralmente à classe de mulheres que podem contrair um casamento legítimo’. É verdade: mas são apenas os editores modernos que usam o termo *matrona* com esse sentido duplo. Na concepção do autor antigo das rubricas de cena, *mulier* era a designação de papel para um personagem feminino apto a contrair um casamento legítimo”²¹

¹⁹ Conforme Tarrant (1983, p. 302-7), o palimpsesto Ambrosiano dataria do século V, e os Palatinos, do século X.

²⁰ “The results of this choice on the part of modern editors have affected modern discussion and interpretation of the work of Plautus, particularly with respect to free, citizen-class female characters. Indices of English-language volumes on the work of Plautus – Duckworth’s classic overview (1952), for example, and Konstan’s more recent volume (1983) – show entries for *matrona*, but none for *mulier*” (Packman, 1999, p. 255).

²¹ “Konstan, commenting on character types, observes (97 n. 4) that ‘*Matrona* means ‘married woman’, but, in opposition to *meretrix*... it refers more generally to the class of women who can contract a lawful marriage.’ True: but it is only modern editors who use the term *matrona* in this double-barreled way. In the judgment of the ancient supplier of scene headings, *mulier* was the role designation for a female character capable of contracting a lawful marriage” (Packman, 1999, p. 255-6).

Para nosso estudo, interessa observar o quanto as opções de estudiosos modernos acentuam a caracterização de certos personagens femininos em Plauto como dependente de seu estado civil. Nesse sentido, Packman afirma:

“Um efeito do distanciamento dos editores modernos em relação à terminologia antiga na designação de papéis de personagens femininos representados como mulheres livres e pertencentes à classe dos cidadãos, foi, obviamente, introduzir um traço de confusão na discussão do século XX sobre a comédia plautina – apenas um traço, mas que vem à tona, quaisquer que sejam os tipos em discussão (...). A conjectura que me resta fazer é de que a frequente substituição de *matrona* e *uxor* por *mulier* como uma designação de papel represente um ato de interpretação. Os editores da primeira metade do século XX desejaram que os personagens designados por um desses termos fossem considerados em termos da sua relação com os maridos, mais do que em termos de seu *status* individual – na prática, que tais personagens fossem considerados como esposas, mais do que como pessoas independentes”²²

De fato, ainda levando em conta as *dramatis personae*, pode-se observar que personagens masculinos costumam ser denominados não por seu estado civil, mas sim por sua idade, por exemplo, como *senex* ou *adulescens*.²³ No entanto, essa constatação de Packman nos traz algumas questões. Por exemplo, até que ponto a escolha dos estudiosos modernos em geral, embora não reflita *ipsis litteris* as rubricas dos manuscritos, não corresponderia à caracterização dos personagens femininos depreendida das peças plautinas mesmas. Ou seja, em que medida o fato de ser ou não casado ou ter ou não condições legais para se casar não determinaria a possibilidade de composição dos personagens femininos na *palliata* plautina. Vamos considerar esse aspecto no segundo capítulo deste estudo.

Por ora, cabe ressaltar que quanto à presença feminina em si, o levantamento que apresentamos acima atesta que também em termos de quantidade de personagens ela é uma

²² “One effect of modern editors’ departure from ancient terminology in the role designation of female characters represented as free and of citizen-class has obviously been to introduce a trace of muddle into twentieth-century discussion of Plautine comedy – only a trace, but one which surfaces whenever character types are under discussion (...) I can only speculate that their frequent substitution of *matrona* and *uxor* for *mulier* as role designation represents an act of interpretation. Editors of the first half of the twentieth century wished the characters designated by one of these terms to be thought of in terms of their relationships to their husbands, rather than in terms of their own individual status – to be thought as wives, in fact, rather than independent persons” (Packman, 1999, p. 256-7).

²³ Para um léxico que, nos textos latinos antigos, contrasta homem e mulher (*uir/femina* ou *homo/mulier*), cf. Corbeill, 2010, p. 223; quanto à prosa latina, cf. Santoro L’Hoir, 1992.

constante nos textos do poeta.²⁴ Contudo, se bem atentarmos, a relevância desses personagens não é sentida apenas nas peças em que eles se manifestam no palco. Apesar da já referida ausência de personagens femininos na ação de *Trinumo* e d'*Os cativos*, as mulheres aparecem como tema também nessas peças.

Em sua introdução à *Trinumo*, Ernout (1947, p. 8-15) justifica a ausência de personagens femininos na comédia por um tom moralizante na ação:

“Sem dúvida a própria presença de mulheres enfraqueceria o caráter moralizante da comédia: Lesbônico e Lisíteles contrastam melhor entre si, se considerados sozinhos, um contra o outro”²⁵

Mas, curiosamente, o mesmo Ernout (1947, p. 12) não deixa de comentar o registro das tradicionais piadas sobre as mulheres e sobre casamento nas falas dos personagens Cálicles e Megarônides (v. 39-65),²⁶ os velhos espertos da peça *Trinumo*. Além disso, nessa mesma comédia personagens combatem o desperdício do patrimônio familiar gerado em relações com meretrizes (cf., por exemplo, o monólogo do jovem Lisíteles (*Trin.* 223-75)), e a peça termina com duplo casamento entre *adulescentes* e *uirgines*.

N'*Os cativos*, peça de tema bélico, centrada em torno de confusão de identidades e relações entre pai, filho e escravos – todos eles personagens masculinos – relações amorosas não têm lugar. No entanto, em seu prólogo, ao se declarar que essa comédia não tem semelhança com as demais, inclui-se no rol de personagens preteridos o tipo da meretriz, ao se dizer que a peça:

*Non pertractate facta est neque item ut ceterae,
Neque spurcidici insunt uersus immemorabiles;
Hic neque periurus leno est, nec meretrix mala
Neque miles gloriosus [esse]. (Capt. 55-8, grifo nosso)*

Não foi feita de modo banal, nem como as outras. Também não há nela versos obscenos que não são dignos de se repetir. Aqui não há um rufião perjuro, **nem uma meretriz má**, nem um soldado fanfarrão.

²⁴ Duckworth (1952, p. 236-7) afirma que, nas peças de Plauto e Terêncio, os papéis, em termos de frequência numérica, podem ser divididos em três grupos assim definidos, em ordem decrescente: a) papéis masculinos relacionados ao ambiente doméstico; b) papéis femininos e c) papéis ricos em valor cômico (entre os quais o estudioso não destaca papéis femininos).

²⁵ “Sans doute la présence de femmes eût-elle affaibli le caractère moralisant de la comédie: Lesbonicus et Lysitèles s’opposent mieux, considérés seul à seul”; Ernout, 1947, p. 14.

²⁶ Cf. discussão sobre a passagem na seção “*Matronae callidae*” abaixo.

Ao final da mesma comédia, o chefe da trupe (*caterua*) menciona novamente a ausência de uma prostituta em cena. Dessa vez é o ator que justifica tal falta por um alegado tom moralizante da peça:

*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 adulescens scortum liberet clam suum patrem. (Capt. 1029-32)*

Ó espectadores, essa comédia foi feita para aqueles de costumes pudicos, sem que nela houvesse carícias, cena de sexo alguma, <1030> troca de crianças ou, ainda, um engano envolvendo dinheiro. Nem há aquele momento em que o adolescente apaixonado torna livre, às escondidas do pai, uma prostituta.

Em lugar de aceitar ao pé da letra a justificativa moral para a exclusão feminina, Petrone (1983, p. 180-1) vê na passagem uma autoparódia plautina: o poeta se mostraria consciente de uma *uariatio* limitada dos tipos que compõem costumeiramente seus dramas. Em apreciações mais gerais da comédia de Plauto, como, por exemplo, as de Michaut (1920) e Duckworth (1952), a imagem da mulher tende a ser apresentada de forma muito resumida: ora contentam-se em indicar a dimensão caricatural dos tipos mais eloquentes (como as linguarudas *uxores dotatae* e as falsamente doces *meretrices*), ora, ao se evidenciar a escassez de falas (no caso de tipos como a *uirgo*), apressam-se em deduzir, sem mais, uma ausência. De nossa parte, os textos de Plauto (e mesmo o comentário de Ernout) deixam claro que precisamente por conta dos limites do repertório de personagens e situações da *fabula palliata* (ou da Comédia Nova em geral), a mulher nunca está ausente de todo das peças do comediógrafo. Gostaríamos de ressaltar que mesmo quando não identificáveis enquanto personagens com fala, personagens femininos são significativos. Como vimos, sua existência é referida na brincadeira dos velhos maridos em *Trinumo* acerca de suas esposas e nas decisões tomadas na peça – um jovem abandona as meretrizes e abraça o casamento – e, n’*Os cativos*, sua ausência mesma é percebida como vetor significativo para o enredo das peças da *fabula palliata*.

Outro exemplo interessante nesse sentido é a moça Fedra, personagem de *Aululária* que se expressa somente por dois versos durante a ação, os quais se resumem a pedidos de proteção

momentos antes do início do parto.²⁷ O texto desta peça teve o final danificado; dessa maneira, é impossível saber se a moça teria uma participação maior no trecho que não nos chegou. Mas é curioso notar que, mesmo no final reconstituído,²⁸ não há a participação de Fedra.

A conjectura do editor é, pois, coerente com os moldes da participação de uma *uirgo*, bem como com a preferência por personagens de cunho mais exagerado em peças plautinas.²⁹ Mas, retomando um aspecto que abordamos acerca das mulheres ausentes d’*Os cativos* e *Trinumo*, até que ponto, se pode falar na ausência de uma personagem em volta de quem o enredo (como comenta o personagem do deus Lar no prólogo, vv. 1-36) praticamente se constitui? E até que ponto o silêncio de um tipo dentro de um gênero cômico (ou em qualquer gênero poético) não pode ter sua eloquência? Acreditamos que a importância do feminino em Plauto merece ser valorizada mediante a apreciação sistemática do discurso relacionado a esse gênero (“gender”), a qual deve levar em conta os efeitos poéticos: não só o que as mulheres falam, mas também o que se fala e se cala delas.

Portanto, constatamos que não é possível falar de gênero (*genus*)³⁰ feminino em Plauto sem se falar do gênero (*eîdos* ou *gênos*, em grego; *genus*, em latim) dramático em que sua obra se insere.³¹ Neste ponto, é interessante notar que, tal como pode acontecer em latim, também na língua portuguesa – da mesma forma que em outras línguas neolatinas, como a espanhola (“género”) e a francesa (“genre”) –, usa-se o mesmo termo para tratar de ambas as ideias. Não é empregada em nosso idioma, pois, a diferenciação que ocorre em línguas como o inglês, que distingue “gender”,³² para, grosso modo, a oposição do que é masculino e feminino, e “genre”

²⁷ A única fala de Fedra é esta: “estou perdida, minha ama! Imploro-lhe, o útero dói. Juno Lucina, pela tua confiança!” (*Perii, mea nutrix! obsecro te, uterum dolet. Iuno Lucina, tuam fidem!*; *Aul.* 691-2).

²⁸ Por Antonius Urceus, denominado Codrus (1446-1500), e Hermolaus Barbarus (1454-1494). Cf. Stockert, p. 6-8.

²⁹ Sobre a questão do “desaparecimento” de esposas menos caricaturais em *Estico*, cf. I. T. Cardoso, 2001.

³⁰ Embora o termo mais comum para tratar de gênero sexual em latim seja *genus*, encontramos registros em Varrão, por exemplo, do uso do termo *sexus* (“Cada um desses (*sc.* tipos de palavras) deve ser de três tipos em relação ao gênero, ao número e ao caso: gênero masculino, feminino ou neutro, como *doctus, docta, doctum* [‘douto’]”; *Haec singulatum triplicia esse debent quod <ad> sexum, multitudinem, casum: sexum, utrum uirile an muliebre an neutrum sit, ut doctus docta doctum*, VAR. L, 8, 46; grifo nosso). Sobre o tema, cf. Corbeill, 2008, p. 75-105 e 2010, p. 22. Agradecemos ao Prof. Dr. Marcos Aurélio Pereira (IEL/Unicamp) pela possibilidade de discutirmos, em trabalho final de sua disciplina “Textos latinos VI: o discurso gramatical latino”, a noção de gênero gramatical (masculino X feminino X neutro) em diferentes gramáticos latinos, como o já referido Varrão, e também Pompeio e Sérvio.

³¹ Não pretendemos dizer que essa correlação entre gênero e *genre* é privilégio da *palliata*. Sobre isso, cf., por exemplo, a discussão sobre a influência dos diferentes gêneros poéticos sobre a representação das emoções de cada gênero (“gender”) em Munteanu (2011).

³² “In social and cultural sciences, the English term *gender* (originally ‘grammatical gender’) has been used since the 1970s in the sense of socially defined (‘constructed’) femaleness and (initially) maleness as opposed to sex, i.e. the

para os gêneros literários; ou, então como o alemão, que adota, respectivamente, “Geschlecht” e “Gattung”.³³ Nesse estudo sobre o feminino em Plauto, normalmente utilizaremos o termo “gênero” como referente a “gender”, ou “Geschlecht”, mas procuraremos especificar quando houver ambiguidade.

Constatando-se o caráter híbrido da *fabula palliata* (enquanto adaptação da *Néa*, com ambientação alegadamente grega, mas escrita em latim para um público romano),³⁴ bem como a extrema escassez de outros documentos romanos provenientes da época de Plauto³⁵ (além das peças dele mesmo), pesquisas atuais sobre sua obra³⁶ tendem a reconhecer a dificuldade de se identificar nas peças, de forma mais direta e categórica, informações históricas precisas sobre a vida e *status* das mulheres da sociedade grega ou romana ali representadas.³⁷

Na introdução ao seu estudo que pretende investigar as comédias de Plauto e Terêncio sob a luz da história romana (e vice-versa), Leigh (2004, p. 4-5) menciona dois problemas oriundos das especificidades características do gênero (“genre”) da *fabula palliata* e que se costumam colocar como barreiras para uma interpretação histórica. O primeiro deles diz respeito ao caráter elusivo do gênero (“genre”) da Comédia Nova grega, o modelo de Plauto:

biological gender. The concept has its roots in cultural anthropology and ethnology, both highlighting the cultural diversity of male and female roles” (cf. Egger, 2006).

³³ Em alemão, registra-se também o termo “Genre” para designar “gênero literário” (cf. Duden).

³⁴ Dutsch (2008, p. 2, n. 2) indica exemplos de estudiosos que lidaram com essa tensão presente na *fabula palliata*, entre eles, Wright (1974), em relação à “dança nas correntes” dos autores desse gênero diante de suas rígidas convenções, e N. W. Slater (2000 [1985]), que trata da reação plautina diante das convenções ilusórias do teatro de Menandro, por meio de recursos metateatrais. O tema da ilusão grega na peça romana é abordado em estudo sobre ilusão e engano de I. T. Cardoso (2010a), que remete a uma inteligente abordagem de Moore (1998).

³⁵ Tal escassez de documentos para além das peças plautinas influi em vários pontos relativos ao estudo das peças de nosso autor e de sua recepção, entre eles, por exemplo, na já debatida questão da biografia plautina. Para darmos apenas um exemplo, o próprio nome do poeta, acima referido, é alvo de discussão: a maioria dos manuscritos traz apenas *Plautus* como assinatura; por vezes, ocorre o genitivo *Plauti*, que é ambíguo, pois pode tanto se referir a *Plautus* como a *Plautius*; *Macci Titi* e *Maccus* ocorrem uma vez, e *T. Macci Plauti* duas vezes (cf. Gratwick, p. 2-3). Em meio a tanta controvérsia, Gratwick propõe que o sugestivo nome de Plauto (em que *Maccus* remeteria a um personagem típico da fábula atelana, o bobo, e *Plautus* designaria uma espécie de cão de orelhas largas e compridas (sobre esse sentido, cf. Rocha, p. 26-27)) pudesse ter servido apenas como uma espécie de marca registrada: “e se o(s) nome(s) fosse(m) apenas uma *trademark*?” (“What if the name(s) were always just a ‘trademark’?”; Gratwick, p. 3). Para discussão mais aprofundada sobre o assunto, cf. Gratwick, 1973.

³⁶ De certa forma, essas pesquisas são uma reação a uma tendência anterior de associar diretamente os papéis das mulheres em cena com suas obrigações sociais, como se, no palco plautino, houvesse a necessária tentativa de representar um retrato fiel da “realidade” (cf., por exemplo, mas não apenas, o estudo mais datado de Michaut; 1920).

³⁷ Sobre a revisão do *status* da mulher na Comédia Nova, costuma-se evocar Fantham (1975). Em sua abordagem geral sobre a temática do conflito entre homens e mulheres na Comédia Nova grega e romana, Hunter comenta essas limitações metodológicas, cf. Hunter, 1989, p. 83-95 e p. 165, n. 1 para bibliografia complementar sobre o assunto.

“Primeiro, a Comédia Nova grega, na qual a romana se baseia, é caracterizada pelo seu interesse por preocupações especificamente sociais e domésticas e, com notáveis exceções, se abstém do comentário político direto que caracteriza a obra de Aristófanes e de seus pares. Na medida em que essa nova abordagem representa uma resposta necessária às condições históricas que se alteraram, ela está, por si só, impregnada de significado político”³⁸

O segundo ponto destacado por Leigh, concerne à adaptação do gênero, a qual leva em conta o público plautino propriamente dito:

“O segundo problema está no processo de adaptação. Para Plauto e Terêncio, manter o ambiente especificamente grego de suas peças e uma forma doméstica e conscientemente despolitizada significa, pois, manter-se a uma boa distância de qualquer comentário sobre a sociedade ou política especificamente romana, pelo fato de que as peças se passam na terra de seus autores originais”³⁹

Importante é destacar que Leigh vai procurar recuperar o aspecto histórico da referência à guerra nas peças plautinas não mais tentando descobrir a exata referência das batalhas mencionadas nas peças, mas, sobretudo, de duas outras maneiras: enfatizando o efeito que a menção a guerras e elementos bélicos teria sobre um público que vivia as Guerras Púnicas e, além disso, associando tais referências a textos latinos posteriores (Tito Lívio, Virgílio etc.).⁴⁰

A partir da década de 60 do século passado, algumas abordagens de cunho mais literário vêm contribuindo para diferentes tratamentos de aspectos sociais referidos nas peças plautinas. Sem dúvida há influência (quer mais quer menos consciente) do movimento “New Criticism” (que desvia do contexto histórico a interpretação do texto) e das Teorias da Recepção (com foco no público) bem como, mais adiante, de Estudos Intertextuais aplicados à literatura clássica,⁴¹ na

³⁸ “First, the Greek New Comedy on which it is based is characterized by its concern for specifically social and domestic concerns and, with certain notable exceptions, eschews the direct political commentary which characterizes the work of Aristophanes and his peers. To the extent that this new approach represents a necessary response to changed historical conditions, it is itself pregnant with political meaning”; Leigh, 2004, p. 4.

³⁹ “The second problem lies in the process of adaptation. For both Plautus and Terence maintain the specifically Greek setting of their dramas and a consciously depoliticized and domestic form is thus held one step further back from any direct comment on specifically Roman society or politics by the fact that it is played out in the land of its original authors”; Leigh, 2004, p. 5.

⁴⁰ Sobre tais estratégias de abordagem do contexto plautino, cf. I. T. Cardoso, *Pax in Plauto* (apresentação inédita no IV Colóquio do Grupo de Estudos de Teatro Antigo, USP, 2012).

⁴¹ Sobre tais abordagens e sua influência nos Estudos Clássicos, sobretudo os relacionados à literatura latina, cf. o item “Modern International Philology (CT)”, de autoria de J. P. Schwindt no verbete “Philology (CT)” do *Brill's New Pauly* (Landfester, 2006); I. T. Cardoso, 2009; Vasconcellos, 2011. Cf. o suplemento da revista *Mnemosyne*, intitulado *Modern critical theory and Classical Literature*, que traz uma breve introdução refletindo sobre a

abordagem de aspectos sociais em que toca a obra plautina. Passa-se, por um lado, a tomar como ponto de partida uma atenção mais concentrada no texto e nas convenções do gênero dramático em que se insere, bem como no efeito de tal caracterização (observada, por exemplo, na comparação entre as comédias) sobre cada uma das peças.⁴² Tal tendência, perceptível hoje em metodologias guiadas por interesses diversos (dentre eles, como veremos mais adiante, os estudos de “metateatro” e os influenciados por abordagens intertextuais),⁴³ resulta em percepções interessantes também da função poética que a imagem feminina pode ter em cada peça.⁴⁴

Adotada para lidar com aspectos epistemológicos relacionados a temas históricos na *fabula palliata*, a estratégia de centrar-se no texto se reflete, pois, também na consideração da presença das mulheres nos textos plautinos. Para melhor apresentar nossa abordagem, consideremos antes disso, o modo como tem sido tratada a representação do feminino no drama antigo e questões epistemológicas específicas em relação aos estudos do feminino.

Referências importantes no estudo do feminino no âmbito do drama grego antigo na década de 80 são os estudos de Foley (1981) e o de Zeitlin (1985). A primeira estudiosa mencionada expõe um panorama de pesquisas anteriores que levaram em consideração evidências obtidas a partir de vestígios materiais e textos em prosa, as quais dizem respeito ao *status* social e legal das mulheres em Atenas. Foley trata, sobretudo, dos estudos de caráter psicossociológico, como os de P. E. Slater (1968),⁴⁵ e estudos de fundo antropológico,⁴⁶ que

influência de teorias modernas na Filologia clássica e reúne artigos que procuram exemplificar aplicações de tais teorias nessa área (De Jong; Sullivan, 1993). Especificamente quanto a estudos sobre a comédia grega e romana, um panorama é apresentado mais recentemente por Scafuro em sua introdução ao *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy* (Fontaine; Scafuro, 2014, p. 1-27).

⁴² Cf., por exemplo, o estudo de Konstan (1983), em que se procura observar, mas partindo de aspectos dramáticos, instituições e valores sociais predominantes na obra plautina. Vale mencionar ainda a leitura antropologizante de Bettini (1991), que tenta entender as variações individuais presentes nos enredos da *palliata* plautina como expressão de uma estrutura subjacente governada por regras de transformação culturalmente determinadas. Cf. ainda Moore, 1998 (com seu foco na audiência).

⁴³ Pela oportunidade de conhecer melhor pressupostos e limites de abordagens intertextuais, agradecemos ao Grupo de Pesquisa “Intertextualidade na literatura latina: teorias e práticas intertextuais na literatura latina e sua recepção” (CNPq – IEL/Unicamp), liderado pelo Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos e pela Profa. Dra. Patricia Prata (IEL/Unicamp), e à docente agradecemos ainda pela possibilidade de assistirmos à disciplina “Tópicos de língua e cultura latina” por ela ministrada. Para uma reflexão sobre limites de aplicação de abordagem intertextual aos textos de Plauto, cf. Costa, 2008.

⁴⁴ Nesse sentido vai nosso estudo sobre aspectos relacionados à imagem da mulher e jogos metateatrais em *Cásina*, cf. Rocha, p. 73-83.

⁴⁵ Em linhas gerais, Foley resume a abordagem de P. E. Slater da seguinte maneira: “Slater tenta explicar as poderosas mulheres da literatura e do mito gregos como projeções psicológicas que têm suas origens na experiência psicosssexual infantil do homem grego” (“Slater tries to explain the powerful females of Greek literature and myth as

seguiram, primeiramente, na esteira de Levi-Strauss, a equação “feminino = natureza” e “masculino = cultura”⁴⁷ e, mais tarde, “feminino = âmbito doméstico” e “masculino = âmbito público”.⁴⁸ Para Zeitlin não é tão importante observar a correspondência entre o conteúdo do drama e sua dimensão social e política; o próprio fato de o feminino ser tematizado no teatro, sua teatralidade, sobretudo nos textos de Eurípides, já é significativo.⁴⁹

Ao mencionar esses estudos, McClure (1999) assinala sua importância para a mudança, ocorrida à época, em relação ao enfoque dos estudos sobre o discurso feminino no teatro grego:

“Ambos os estudos mudaram o foco, deslocando-o da recuperação da realidade histórica das mulheres para o entendimento do quadro conceitual por detrás de

psychological projections which find their origins in the psychosexual experience of the Greek male child”; Foley, 1981, p. 137).

⁴⁶ “Tais leituras veem a concepção da mulher no teatro relacionada a questões sociais mais amplas colocadas por meio da estrutura desses textos e dos sistemas simbólicos de pensamento que os moldam. Críticos que adotam essa abordagem tendem a enfatizar a questão estruturalista “feminino = natureza” e “masculino = cultura” ou “feminino = doméstico” e “masculino = público”. Examinarei a aplicação dessas duas equações por ordem, enfatizando a última, que me parece oferecer uma linha de análise mais promissora, ainda que problemática” (“Such readings see the conception of women in drama in relation to larger social questions posed through the structure of these texts and the symbolic systems of thought which shape them. Critics who adopt this approach tend to stress either the structuralist question female : nature as male : culture or female : domestic and male : public. I will examine the application of these two equations in order, emphasizing the latter, which seems to me to offer a more promising, if problematic line of analysis”; Foley, 1981, p. 140).

⁴⁷ Como exemplo de estudos desse tipo, Foley cita seu artigo no volume 11 da revista *Arethusa* (“Reverse Similes’ and Sex Roles in the *Odyssey*”; p. 7-26) e também os de Sussman (“Workers and Drones; Labor, Idleness and Gender Definition in Hesiod’s Beehive”; p. 27-42), N. Loraux (“Sur La Race Des Femmes Et Quelques-unes De Ses Tribus”; p. 43-88), P. du Bois (“Sappho and Helen”, p. 89-100), F. Zeitlin (“The Dynamics of Misogyny: Myth and Mythmaking in the *Oresteia*”; p. 149-84) e C. Segal (“The Menace of Dionysus: Sex Roles and Reversals in Euripides’ *Bacchae*”; p. 185-202).

⁴⁸ Como exemplo de análise baseada nessa equação, mas não exclusivamente guiada por ela, cita-se o estudo de Shaw (1975).

⁴⁹ “Dessa forma, minha ênfase não incide sobre o intercâmbio igualitário ou sobre a inversão de papéis masculinos e femininos, mas sobre a predominância do feminino no teatro, um fenômeno que costumava (e talvez ainda costume) deixar perplexos alguns comentaristas, que percebiam uma discrepância entre o silêncio da mulher na vida social e política de Atenas e seus expressivos apelos para serem ouvidas e vistas no palco. E ao focar mais na falta de equilíbrio do que na equivalência entre os gêneros volto-me aqui não tanto para o conteúdo e temas de várias peças em suas dimensões social e política, mas para as implicações do teatro e teatralidade uma vez que elas estão integralmente relacionados a preocupações temáticas do teatro e as refletem” (“Thus my emphasis falls not upon the equal interchange or reversal of male and female roles but upon the predominance of the feminine in the theater, a phenomenon that used to (and may still) puzzle some commentators, who perceived a serious discrepancy between the mutedness of women in Athenian social and political life and their expressive claims to be heard and seen on stage. And my focus on imbalances rather than on equivalences between the genders is aimed here not so much at the content and themes of the various dramas in their political and social dimensions but on the implications of theater and theatricality as these are integrally related to and reflective of the thematic preoccupations of drama”; Zeitlin, 1985, p. 66).

sua representação literária e mítica e relacionando-o ao contexto social e ideológico da Atenas democrática.”⁵⁰

Portanto, a abordagem do gênero (“gender”) feminino em gêneros (“genres”) dramáticos da Antiguidade acaba por rever o *status* de testemunho do texto dramático. Esse continua a ter tal *status*, que não deixa de ser histórico, mas desde que visto como representação dentro de um quadro conceitual.

Reconhecendo como central para a Comédia Nova a temática do conflito entre homens e mulheres, Hunter (1989, p. 83-95) propõe uma leitura que considere as limitações metodológicas que o tema envolve. Além de lembrar as barreiras impostas à abordagem histórica pela falta de outras evidências coevas aos textos, o estudioso nos adverte também sobre a imagem limitada que a comédia nos transmite:

“A relação entre os sexos é central para o enredo de muitas comédias da Comédia Nova, que, dessa forma, compõe um acervo significativo de evidências para a posição da mulher na Antiguidade. Contudo, essas evidências não podem ser simplesmente tomadas de modo literal; numerosos fatores sugerem que a imagem que a comédia apresenta é uma imagem muito parcial”⁵¹

Essa parcialidade da Comédia Nova grega e romana em relação à imagem da mulher na sociedade deve-se, segundo o estudioso, a dois aspectos ainda pertinentes ao gênero da comédia que apreciamos, mas agora ligados às condições de produção do espetáculo. O primeiro deles é o fato, bastante significativo, de que todos os poetas cômicos de que se tem notícia eram homens. Nesse sentido, os personagens femininos seriam representados no texto na medida em que um autor (homem) fosse capaz de fazê-lo de maneira convincente.⁵² O segundo aspecto levantado

⁵⁰ “Both pieces shifted the focus from recovering women’s historical reality to understanding the conceptual framework behind their literary and mythic representation and relating it to the social and ideological context of democratic Athens”; McClure, 1999, p. 4.

⁵¹ “The relationship between the sexes is central to the plot of many plays of the New Comedy, which thus forms a significant body of evidence for the position of women in antiquity. Nevertheless, this evidence cannot simply be accepted at face value; a number of factors suggest that the picture which comedy presents is a very partial one...”; Hunter, 1989, p. 83.

⁵² O fato de que a grande maioria dos autores romanos é constituída por homens tem sido problematizado em estudos como o de Farrell (2001, p. 528-83), que chegam a apontar como consequência o caráter (masculino) da língua latina como um todo (cf. Corbeill, 2010, p. 225).

por Hunter é que os poetas precisariam ainda atender às expectativas do público masculino em relação às características femininas que eles gostariam de ver representadas.⁵³

Diante desses fatores, há de se relativizar, em nome de uma certa licença poética ou da necessidade de persuasão referida por Hunter, as afirmações pejorativas expressas no teatro de Plauto quanto às mulheres. Mas, sobretudo, é importante considerar cautelosamente o contexto retórico em que a caracterização do feminino aparece. Um discurso misógino, por exemplo, pode se revelar uma “arma” retórica usada com objetivos específicos e não necessariamente contra a mulher em si.⁵⁴

É o que ocorre no trecho da peça terenciana *A sogra (Hecyra)*, destacado por Hunter (1989, p. 85), que apresentamos a seguir.⁵⁵ A primeira cena do segundo ato dessa comédia inicia-se com o velho Laquete atacando sua esposa, Sóstrata. Certo de que ela foi a responsável por afastar a nora, que partira na ausência do filho, o velho expressa toda sua raiva, numa fala que atribui características negativas ao gênero feminino em geral:

LA. Pro deum atque hominum fidem, quod hoc genus est, quae haec est
[coniuratio!]
Vtin omnes mulieres eadem aequae studeant nolintque omnia
Neque declinatam quicquam ab aliarum ingenio ullam reperias! 200
Itaque adeo uno animo omnes socrus oderunt nurus.
Viris esse aduersas aequae studium est, similis pertinacia est,
In eodemque omnes mihi uidentur ludo doctae ad malitiam. Et
Ei ludo, si ullus est, magistram hanc esse satis certo scio. (Hec. 198-204)⁵⁶

LAQUETE: Pela fé nos deuses e nos homens, que espécie⁵⁷ é essa! E que conspiração! Como é possível todas as mulheres gostarem e não gostarem das mesmas coisas. Você não encontra nenhuma que se afaste da mentalidade das

⁵³ Sabemos que é bem provável que houvesse em Roma também um público feminino, a julgarmos pelos prólogos d’*O jovem cartaginês* (v. 28-35) e da peça terenciana *A sogra (Hec. 35)* (cf. Hunter, 1989, p. 165, n. 2) Mas, ao que parece, os homens eram a maioria. Além disso, se nos fiarmos em Donato (*Ad An.* 716. 1.1), os atores de *fabula palliata* eram também todos homens (cf. Beare, 1964, p. 141-2; Dutsch, 2008, p. 3, n. 6).

⁵⁴ Nesse sentido, Hunter afirma que “o grande número de fragmentos cômicos em que as mulheres e a instituição do casamento são atacadas não é necessariamente uma boa evidência para um tom misógino na comédia como um todo” (“the very large number of comic fragments in which women and the institution of marriage are attacked is not necessarily good evidence for a misogynist tone in comedy as a whole”; Hunter, 1989, p. 84).

⁵⁵ Sobre a caracterização da matrona nessa peça de Terêncio, cf. Lazaro, 2012. A estudiosa vem dando continuidade ao desenvolvimento desse tema em nível de Mestrado.

⁵⁶ O texto latino é o da edição de Marouzeau (Térence, 1949).

⁵⁷ *Genus* (v. 198): cf. sentido 8b do *OLD*. Para Thomas (Terentius Afer, 1887, p. 24), além de referir à distinção sexual apontada, *genus* pode ter uma conotação ainda mais ofensiva, algo como “gentalha” (“engeance”). Pela discussão sobre essa passagem, agradecemos a Aline Lazaro.

demais! <200> Dessa forma, todas as sogras odeiam as noras de forma unânime. Igualmente, dedicam-se a serem contrárias a seus maridos, todas têm igual teimosia. Parece-me que todas foram ensinadas na mesma escola da malícia. E sei que, nessa escola, se é que ela existe, essa aqui é a professora.

O fato é que, na verdade, a matrona em questão, que é a sogra anunciada no título da peça terenciana, é movida apenas por boas intenções. O afastamento da nora se dá para que a jovem possa dar à luz o filho que acredita não ser do seu marido. Dessa maneira, a suposição do velho, calcada no estereótipo da mulher odiosa, vai se revelar errônea com o avançar do enredo. Ao apontar, por meio desse exemplo, o cuidado que devemos ter ao nos depararmos com falas sobre a mulher na Comédia Nova, Hunter está já tratando, ainda que em nível introdutório (condizente com a obra em que se inserem suas observações), de pontos relevantes para nossa metodologia da apreciação do *genus* feminino em Plauto. O enfoque a partir do texto não prescinde de considerá-lo, e aqui empregamos os termos de McClure, como uma representação dentro um quadro conceitual mais amplo, que, nesse caso, envolve as convenções dramáticas da *fabula palliata* e, entre elas, está envolvido o modo como se representa a misoginia em uma comédia. Assim, uma pergunta importante para o nosso estudo é de que maneira esse aspecto se manifesta em cada uma das peças plautinas de nosso *corpus*.

1.2. Noções de gênero

Ao mencionarmos o estado atual da questão do feminino na Antiguidade, é preciso admitir que qualquer tratamento que hoje aborde o tema nos textos antigos não fica incólume a perspectivas modernas adotadas em estudos sobre a mulher que se refletem em pesquisas sobre gênero na Antiguidade em geral:⁵⁸ por exemplo, estudos foucautianos,⁵⁹ feministas,⁶⁰ psicanalíticos⁶¹ e *gender studies*, de maneira geral.

⁵⁸ Para discussão de algumas abordagens contemporâneas sobre a mulher das antigas Grécia e Roma, cf. Skinner, 1987; French, 1990.

⁵⁹ Sobretudo em relação à sexualidade, cf., por exemplo, Cohen; Saller, 1994; Larmour; Miller; Platter, 1998. Cf. ainda o “Dossiê Foucault” (embora ali não se trate especificamente da obra de Plauto), que integra o sexto volume da revista *Nuntius Antiquus* (Lopes, Gomes *et al.*, 2010).

⁶⁰ Cf., por exemplo, Rabinowitz, 1991; Rabinowitz; Richlin, 1993; McManus, 1997.

⁶¹ Cf., por exemplo, DuBois, 1988.

Tem sido considerado importante para a reflexão sobre nossa prática como estudiosos inclusive o questionamento sobre o papel da mulher na filologia clássica, enquanto filólogas.⁶² Nesse sentido vai a reflexão de Gumbrecht, ao discutir sobre uma possível influência do gênero na tarefa de editar textos:

“Mas há – e deve haver – papéis de editor específicos de um gênero [“gender-specific”]? Acredito que a vontade explícita de dar um tom específico de um gênero (ou específicos de uma nação, ou, ainda, de uma idade) a resultados de trabalhos filológicos concretos, independentemente da identidade do autor, criaria uma situação problemática, pelo menos do ponto de vista filológico. (...) No entanto, é possível que os estilos de edição e papéis de editor específicos de um gênero estejam começando a emergir. Se assim o é, deve levar, provavelmente, mais uma década para que esses estilos e papéis se estabeleçam como novos estilos e escolas filológicas”⁶³

Importante é adiantar que, embora pretendamos na medida do possível e de sua relevância a nosso *corpus* levar em conta tais abordagens, o interesse de nossa pesquisa não é apresentar uma leitura feminista ou psicanalista de Plauto, e sim observar, no texto transmitido, a linguagem e discurso das mulheres e sobre as *mulieres plautinae*. A questão é, pois, de que modo aquelas abordagens podem nos ajudar a perceber e mesmo relativizar nossa percepção da mulher na comédia antiga, bem como a considerar as implicações do discurso que produzimos sobre o tema: isso já se dá, por exemplo, quando da escolha de determinados termos chave, como “sexo” ou “gênero” (“gender”).

1.2.1. Noções de gênero no âmbito da Filologia Clássica

⁶² Nesse sentido, cf. o panorama que Feichtinger (2002) faz sobre o impacto da teoria de gênero quanto à presença feminina nas pesquisas da Filologia clássica. Esse foi o tema da conferência interdisciplinar “Women as Classical scholars”, realizada em março de 2013 no King’s College of London, com organização das Profas. Dras. Rosie Wyles, Lottie Parkyn e Edith Hall (King’s College of London).

⁶³ “But are there – and should there be – gender-specific editor roles? I think that the explicit will to give the results of concrete philological work a gender-specific (or nation-specific or, for that matter, age-specific) flavor, independent of the author’s identity, would create a problematic situation, at least from a philological point of view. (...) Nevertheless, it may be that gender-specific styles of editing and gender-specific editor roles are now beginning to emerge. If this is so, it will probably take them another decade to get established as new philological styles and schools”; Gumbrecht, 2003, p. 39-40.

A noção de gênero feminino e masculino tende a ser assimilada à de sexo no linguajar do senso comum.⁶⁴ No entanto, sabe-se que, nas ciências humanas, o termo gênero (“gender”, em inglês) passa a ser visto de modo diferente da referida noção de “sexo”. Se buscarmos a história de tal diferença, vemos que ela passou a vigorar mais amplamente nos estudos acadêmicos depois do estabelecimento dos “Estudos da mulher” (“Women studies”)⁶⁵ como disciplina (o que ocorreu sobretudo nos EUA, a partir do final dos anos 80).⁶⁶

Ao se adotar a ideia de gênero (“gender”) como categoria analítica, relativizam-se as noções de feminino e de masculino, problematizando sua determinação biológica.⁶⁷ Tende-se, então, a incluir na consideração dessas noções aspectos sociais,⁶⁸ históricos⁶⁹ e, o que nos interessa de modo particular, “performáticos”.⁷⁰

No âmbito dos estudos clássicos, é notável a passagem⁷¹ da ênfase inicial no *status* da mulher (ou do homem) em determinado texto ou sociedade⁷² para investigações que lidam mais centralmente com a noção de sexualidade⁷³ e gênero.⁷⁴ No Brasil, a influência de perspectivas modernas no estudo atual do feminino na Antiguidade, já presente na área de história ou

⁶⁴ Cf., por exemplo, sentidos 4 e 7 do verbete “feminino” e sentido 1 do verbete “masculino” do Houaiss.

⁶⁵ Sua aplicação em estudos da Antiguidade surge também de investigações feministas, “cujo impulso inicial era reconstituir a experiência vivida por mulheres na Antiguidade grega e romana” (“whose initial impulse was to recover the lived experience of women in Greek and Roman antiquity”; Corbeill, 2010, p. 222). Cf., por exemplo, Dixon, 2001, p. 3-15, Corbeill, 2010, p. 221-2. Para o papel das teorias feministas na crítica e teoria literária em geral, cf. o capítulo “Feminisms” de Tolan (2006) no manual de *Literary Theory and Criticism – an Oxford Guide* (Waugh, 2006).

⁶⁶ Egger (2006) comenta o avanço dos estudos femininos nos EUA, em contraposição à resistência europeia, sobretudo por parte da Alemanha: “em parte, a razão pela qual os Estudos clássicos nos EUA reagiram de forma tão mais positiva a abordagens e tópicos dos Estudos femininos, e, mais tarde, a dos Estudos de gênero, do que a contraparte europeia (particularmente a alemã) reside na fundação político-acadêmica da pesquisa sobre feminismo e gênero (...), assim como na integração dos Estudos clássicos como parte do currículo de Artes liberais” (“Part of the reason why Classical Studies in the United States was so much more responsive to the approaches and topics of WS, and later GS, than their European (particularly German) counterparts also lies in the political-academic foundation of both feminism and *gender* research (...), as well as in the integration of Classics as part of the Liberal Arts curriculum”).

⁶⁷ Cf. item A do artigo “Gender studies” em Egger (2006).

⁶⁸ Por exemplo, Foley, 1981; Blok, 1987; Skinner, 1987; Cameron; Kuhrt, 1993.

⁶⁹ Por exemplo, Mossé, 1983; Schuller, 1985; Cantarella, 1987.

⁷⁰ Por exemplo, Butler, 1990 e 1993.

⁷¹ Para um breve comentário sobre essa passagem, cf. Corbeill, 2010, p. 221-2. Um estudo que reflete essa mudança é, por exemplo, o de Pomeroy (1975).

⁷² Lefkowitz; Fant, 2005 [1982]; Peradotto; Sullivan, 1984.

⁷³ Cf., por exemplo, Konstan; Nussbaum, 1990; Hallet; Skinner, 1997 e 2005; McClure, 2002 – descrito por Corbeill (2010, p. 222) como o “novo livro de referência do milênio” (“new millenium’s sourcebook”). Para a questão da sexualidade na crítica e teoria literária em geral, cf. o capítulo “Sexualities” de Purvis (2006) no manual de *Literary Theory and Criticism – an Oxford Guide* (Waugh, 2006).

⁷⁴ Cf., por exemplo, Konstan, 1992; McClure, 1999.

arqueologia antigas,⁷⁵ são, ao que sabemos, muito pouco tematizadas no âmbito dos estudos sobre mulheres desenvolvidos em Letras clássicas.⁷⁶ Em âmbito internacional, o quadro é deveras diferente.⁷⁷ Representativa da influência dos estudos de gêneros na abordagem de textos clássicos é a série “Oxford Studies in Classical Literature and Gender Theory”, organizada por David Konstan e Alison Sharrock. Pertencente a essa série, um dos poucos estudos que considera essas questões na abordagem a Plauto é o proposto por Dutsch (2008), que leva em conta noções de *gender studies*, na esteira de Irigaray e Butler, conforme discutiremos mais adiante.

A seguir, apresentaremos algumas das diferentes abordagens de textos antigos direcionadas à noção de gênero que influenciaram a configuração da perspectiva que vamos adotar.⁷⁸

⁷⁵ Cf. o recente estudo de Feitosa (2013) sobre grafites de Pompeia.

⁷⁶ Desconhecemos uma monografia mais específica que adote tais abordagens no tratamento da imagem da mulher grega e romana. No entanto, vale mencionar que apreciações que levam em conta a diferença entre os gêneros não passam despercebidas, por exemplo, na discussão de Duarte (Aristófanes, 2005, p. XX-XXI) sobre a representação da mulher no palco de Aristófanes: “Diante desse quadro de submissão, chama a atenção o papel predominante que a mulher assumiu na poesia, e muito especialmente no drama. Até certo ponto, esse papel é herdado do mito, alimento da tragédia. Embora os pesquisadores de orientação feminista defendam que o mito é evidência de um passado distante em que as mulheres teriam mais influência na sociedade do que no período clássico, e os freudianos o vejam como resultado de projeções psíquicas voltadas para um acerto de contas com a mãe, creio que uma forma mais interessante de se investigar essa questão é pensar a construção da imagem feminina como fator determinante para a formação da identidade masculina. À parte as oposições entre divino e humano, grego e bárbaro, as diferenças de gênero são de grande relevância para que o grego formasse uma idéia de si. No âmbito sexual, dois aspectos ocupam o primeiro plano. Em primeiro lugar, a associação da mulher com a natureza e, portanto, com o selvagem, enquanto o homem é o elemento civilizador, o representante da cultura. (...) Caracteriza ainda a mulher a ligação com a esfera privada, em contraste com a exposição pública masculina”.

⁷⁷ Para ilustrar o impacto dessas abordagens em pesquisas atuais, podemos citar, a título de exemplo, numerosos eventos realizados recentemente envolvendo a figura da mulher em diferentes âmbitos dos estudos clássicos. O “CRSN/ICS Graduate Workshop Greek Tragedy, Women and War”, organizado pelas Profas. Dras. Anastasia Bakogianni (The Open University) e Nancy Rabinowitz (Hamilton College), tratou do impacto da guerra na construção dos personagens do teatro grego à luz de tendências recentes da teoria feminista e dos estudos de recepção dos textos clássicos. Além disso, dois eventos do grupo “Classical Reception Discussion Group”, da Universidade de Cambridge, nos chamaram a atenção. Em abril de 2013, o grupo promoveu a palestra “Gender and Classical Reception”, proferida pela Profª. Dra. Jennifer M. B. Wallace, em que a influência da noção de gênero (“gender”) sobre os estudos de recepção dos textos clássicos foi discutida. Já em 2014, no Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Londres, como parte do seu programa de seminários, as Profas. Dras. Elena Theodorakopoulos (University of Birmingham) e Fiona Cox (Exeter), em conferência intitulada “Classical Reception and Contemporary Women’s Writing”, trataram da recepção de dois textos da Antiguidade por autoras modernas de língua alemã. A primeira é Yoko Tawada, cuja obra *Opium für Ovid – ein Kopfkissenbuch von 22 Frauen*, influenciada por *As metamorfoses* de Ovídio. Barbara Köhler, autora de *Niemands Frau*, por sua vez, reflete acerca da *Odisseia* de Homero. Ainda sobre a escrita feminina, mas com foco nos estudos clássicos, o grupo de pesquisa interdisciplinar “What is Women’s Writing?” (The Oxford Research Centre in the Humanities (TORCH)) acaba de divulgar um evento, composto por três seminários e um workshop, sobre o tópico “Women’s Writing and the Classics”, com apresentações, por exemplo, sobre a escrita de Safo e aspectos da peça *Antígona*.

⁷⁸ Blok (1987) apresenta um panorama sobre os estudos da mulher, ou ainda, estudos feministas (“women studies”) relacionados à Antiguidade, desenvolvidos nos séculos XIX e XX. Para um panorama mais amplo sobre o modo como alguns temas em Estudos clássicos são abordados, partindo-se de perspectivas dos *gender studies*, cf. Corbeill

1.2.1.1. *Ex negativo*

Em estudos de gênero baseados em aspectos mais linguísticos de textos latinos, costuma-se destacar a oposição homem (ativo, *i.e.*, “penetrante”) *versus* “não homem” (isto é, a mulher ou o homem efeminado, ambos passivos, “penetráveis”).⁷⁹ Essa distinção encontra eco em textos latinos, e suas implicações metapoéticas (e, nessa medida, referentes ao discurso) podem ser vistas, por exemplo, no célebre poema 16 de Catulo.⁸⁰

Opor dessa forma os dois gêneros resulta na definição de “mulher” pela negação do que é masculino – *ex negativo*, portanto. Essa caracterização do feminino como uma falta é, por vezes, relacionada à certa passividade na esfera pública da sociedade romana.⁸¹ Isso se dá, por exemplo, na leitura de Skinner (1993) sobre a construção da masculinidade na poesia de Catulo.⁸² Em sua análise, a estudiosa defende que “o poeta expressa uma consequente alienação social ao inverter a disposição padrão de gênero tanto nas suas composições narrativas quanto nos versos eróticos”.⁸³ Para demonstrar sua tese, Skinner elege o poema 63, que trata da autocastração de Átis, resultante da devoção fanática do sacerdote pela deusa Cibele:

Átis, sobre alto-mar levado em lenho célere,
quando tocou **ansioso** em Frígio bosque os lestos

(2010). Foxhall (2013, p. 1-21) apresenta uma breve revisão da bibliografia, procurando mostrar como a noção de gênero impactou ao longo do tempo os estudos dedicados à Antiguidade clássica.

⁷⁹ Segundo Corbeill (2010, p. 224), o trabalho de Richlin (1983) sobre o deus Priapo antecipa esse modelo de interpretação baseado na questão da penetração (“penetration model”). Sobre a poesia priapeia, que tem frequentemente como eu poético este deus, cf. Oliva Neto (2006). Cf. também Parker, 1997; Williams, 1999, p. 160-224.

⁸⁰ Citamos o poema aqui na tradução de Oliva Neto (1996, p. 80): “Meu pau no cu, na boca, eu vou meter-vos, Aurélio bicha e Fúrio chupador, que por meus versos breves, delicados, me julgastes não ter nenhum pudor. A um poeta pio convém ser casto ele mesmo, aos seus versos não há lei. Estes só têm sabor e graça quando são delicados, sem nenhum pudor, e quando incitam o que excite não digo os meninos, mas esses peludos que jogo de cintura já não têm. E vós, que muitos beijos (aos milhares!) já lestes, me julgais não ser viril? Meu pau no cu, na boca, eu vou meter-vos” (*Pedicabo ego uos et irrumabo, Aureli pathice et cinaede Furi, qui me ex uersiculis meis putastis, quod sunt molliculi, parum pudicum. Nam castum esse decet pium poetam ipsum, uersiculos nihil necesse est, qui tum denique habent salem ac leporem, si sunt molliculi ac parum pudici et quod pruriat incitare possunt, non dico pueris, sed his pilosis qui duros nequeunt mouere lumbos. Vos, quei milia multa basiorum legistis, male me marem putatis? Pedicabo ego uos et irrumabo*).

⁸¹ Quanto ao âmbito da retórica romana, cf. discussão em Corbeill, 2010, p. 224-5. Cf., ainda, Corbeill, 1997, p. 99-128; Dugan, 2001.

⁸² Outro exemplo elencado por Corbeill (2010, p. 224) é o estudo de Edwards, 1993.

⁸³ “I shall now attempt to demonstrate that the poet expresses a corollary social alienation by inverting standard gender arrangements in both his narrative compositions and his erotic verse” (Skinner, 1993, p. 131).

pés, no umbroso recinto em selvas, lar divino,
de irada fúria ali tomado, alheio o espírito,
cortou com pedra aguda o peso das virilhas. 5
Quando sentiu um corpo inerte e não um homem,
manchando chão e terra o sangue tão recente,
nas níveas mãos tomou **ansiosa** o leve tímpano,
o teu tímpano, ó mãe Cibele, os teus inícios,
batendo em cava pele táurea os tenros dedos, 10
trêmula começou cantar às companheiras” (CATUL. 63; grifo nosso)⁸⁴

Nos versos iniciais do poema, tem chamado a atenção a mudança do gênero do adjetivo *citatus* (“ansioso”): de *citato* (no masculino, v. 2) para *citata* (no feminino, v. 8), ocorrida logo após a narração da autocastração do personagem.⁸⁵ Um dos aspectos apontados pela estudiosa é o fato de que:

“Catulo (...) transforma a rejeição de Átis de seu papel sexual adulto em uma renúncia irrevogável da responsabilidade cultural masculina. Ao abraçar um estado permanente de subjugação feminina, o protagonista alia-se a tudo que deve ser dolorosamente erradicado da esfera pública, do mercado e da reunião de cidadãos que deliberam de modo livre”⁸⁶

Para Corbeill, o fato de Skinner considerar a castração do personagem como uma “transformação gramatical em mulher” (“grammatical transformation into a woman”; Corbeill, 2010, p. 225), destaca no texto latino recursos poéticos que representariam a “expressão de ansiedades masculinas sobre o *status* da masculinidade na República tardia, uma vez que o poeta desloca sentimentos de impotência política para sua *persona* feminilizada”.⁸⁷

⁸⁴ A tradução que citamos é de Oliva Neto (1996, p. 116-7). O texto latino correspondente ao trecho destacado é: *Super alta uectus Attis celerei rate maria/ Phrygium ut nemus citato cupide pede tetigit/ adiitque opaca, siluis redimita, loca deae,/ stimulatus ibi furenti rabie, uagus animis,/ deuolsit ilei acuto sibi pondera silice. Itaque ut relicta sensit sibi membra sine uiro,/ etiam recente terrae sola sanguine maculans/ niueis citata cepit manibus leue typanum,/ typanum tuom, Cybelle, tua, mater, initia,/ quatiensque terga taurei teneris caua digitis/ canere haec suis adorta est tremebunda comitibus.*

⁸⁵ Cf., p. ex., nota ao verso em Oliva Neto, 1996, p. 215.

⁸⁶ “Catullus (...) transforms Attis’s rejection of his adult sexual role into an irrevocable abdication of male cultural responsibility. In embracing a permanent state of feminine subjugation, the protagonist leagues himself with all that must be painfully eradicated from the public sphere, from the marketplace and the assembly of freely deliberating citizens”; Skinner, 1993, p. 139.

⁸⁷ “Expressive of male anxieties over the state of masculinity in the late Republic, with the poet displacing feelings of political impotence onto his feminized persona”; Corbeill, 2010, p. 225.

Em nossa análise, procuraremos observar até que ponto a imagem de mulher definida pela falta do que é masculino pode ser associada a certa passividade também no âmbito social da esfera privada da família, em que circulam os personagens plautinos.

1.2.2. Revendo os papéis

No entanto, ainda que se pressuponha uma marcação tão dicotômica dos papéis femininos e masculinos na sociedade romana quanto muitos dos textos remanescentes em língua latina podem sugerir, uma visão de que o gênero é construído por meio de hábitos e valores culturais permite compreender a ocasional inversão de tais papéis, também marcada em vários desses textos.⁸⁸

Já se comentou que, na poesia elegíaca, o eu poético, submisso a sua amada (não raro caracterizada como *domina*), configuraria uma inversão do protótipo de masculinidade acima referido;⁸⁹ e isso se refletiria não apenas na esfera amorosa, mas também na esfera política.⁹⁰ Se pensarmos a Comédia Nova latina como precursora da caracterização dessa relação amorosa da elegia romana, a imagem do jovem enamorado poderia ser explorada também sob esse aspecto.⁹¹

Mas nossa impressão é de que a inversão de papéis pode se dar mesmo entre os tipos femininos (o que envolve suas distinções sociais ainda que estilizadas) e em sua relação com diversas características normalmente atribuídas aos homens.

⁸⁸ Sobre essa inversão como objeto de pesquisa de diversos gêneros da poesia romana, cf. Corbeill, 2010, p. 225-6, que não menciona o gênero cômico. Também na prosa temos exemplo da tematização dessa inversão, por exemplo, nesta passagem da epístola 95 de Sêneca: “Não ficam menos noites acordadas, não bebem menos, e provocam os homens na luta e na bebida; igual a eles, o que é ingerido por suas vísceras contrariadas volta pela boca, e o vinho é revolvido todo em vômito; igual a eles, roem neve, alívio para o estômago ardente. **Certamente, elas não perdem para os machos nem mesmo em libido: nascidas para receber (que os deuses e deusas as destruam sem piedade!), chegam ao ponto de elaborar um tipo perverso de impudícia: penetram os homens.** Portanto, o que se deve admirar no fato do maior dos médicos e o maior perito da natureza ser pego em mentira, estando tantas mulheres com gota e calvas? Perderam a vantagem do seu sexo e, porque —se despiram do feminino, estão condenadas às doenças masculinas" (*Non minus pervigilant, non minus potant, et oleo et mero viros provocant; aequae invitis ingesta visceribus per os reddunt et vinum omne vomitu remetiuntur; aequae nivem rodunt, solacium stomachi aestuantis. Libidine vero ne maribus quidem cedunt: pati natae (di illas deaeque male perdant!) adeo perversum commentae genus inpuccitiae viros ineunt. Quid ergo mirandum est maximum medicorum ac naturae peritissimum in mendacio preñdi, cum tot feminae podagricae calvaeque sint? Beneficium sexus sui vitiis perdiderunt et, quia feminam exuerant, damnatae sunt morbis virilibus;* SEN. Ep. 95 21; grifo nosso. Tradução de Silveira, 2012, p. 60).

⁸⁹ Cf. A. Barchiesi, 2001, p. 37; Cordeiro, 2013, p. 4.

⁹⁰ Cf. Wyke, 2002, p. 11-45; 155-191 e Corbeill, 2010, p. 226.

⁹¹ Essa associação já sugerida pelo título do artigo de Fantham (2001) “DOMINA-tricks, or How to Construct a Good Whore from a Bad One”, direcionado às *meretrices* e *iuvenes* plautinos, mereceria uma atenção mais aprofundada, que escapa ao âmbito do presente trabalho.

Tratar da inversão de papéis masculinos e femininos num âmbito tão amplo pressupõe admitir uma imagem de mulher e de homem com ênfase em aspectos não tanto biológicos e sim mais relacionais. Essa mudança de perspectiva tem sido possibilitada, também no âmbito dos Estudos Clássicos, pela gradual aceitação dos “Gender Studies” não como disciplina fechada e sim como abordagem, aplicável também a outros campos. Segundo Egger (2006), usar “gender” como uma categoria de pesquisa (“research category”) relacional traz as seguintes vantagens:

“(1) incorpora-se a “masculinidade” como um constructo sociocultural de maneira mais ampla do que as primeiras abordagens feministas ou dos Estudos femininos e esclarece as interconexões dentro das relações de *gênero* recíprocas; e (2) enfoca as correlações de padrões de gêneros e outras estruturas sociais, como classe, etnia, idade, religião etc.”⁹²

As modificações que tal revisão do conceito de gênero proporciona se mostram úteis à nossa pesquisa sobre o feminino em Plauto. Nela pretendemos evitar, especificamente em relação à obra plautina, uma postura defensiva. É verdade que, como observaremos, os tipos da *uirgo* e do que (segundo os *senes* plautinos) seria um ideal de *matrona* tendem a manifestar, ao menos à primeira vista, certa passividade. No entanto a presente pesquisa não se preocupa tanto em denunciar uma virtual construção de feminino a partir de uma visão *ex negativo*, *i. e.*, centrada no masculino (como poderia ser a de certas leituras feministas mais estritas).⁹³

Nossa preocupação é entender mais amplamente, para além da negação do masculino, que outros aspectos fazem parte da composição do feminino no texto de Plauto. Ao analisar as peças, procuramos observar que recursos (linguísticos, poéticos, retóricos, dramáticos) são usados na construção de tipos e de personagens – o que envolve, como apontado por Egger (item 2), correlações com idade e outras estruturas sociais – e que efeitos dramáticos podemos depreender a cada comédia ao entender o feminino (e o masculino) como constructos. Nessa tarefa de refletir sobre a representação do feminino é importante lembrar o quanto não apenas termos como

⁹² “Using *gender* as a research category was perceived to have the advantage of being relational, that is: (1) it incorporates 'maleness' as a socio-cultural construct to a greater degree than the earlier feminist approaches or WS, and clarifies the interconnections within the ever reciprocal *gender* relations; and (2) it focuses on correlations of *gender* patterns with other social structures, such as class, ethnicity, age, religion etc.”

⁹³ Cf. item 1.1 do artigo “Gender studies” em Egger (2006).

“ilusão” ou “metateatro”,⁹⁴ mas também as categorias mais essenciais com que lidamos, como as de “feminino” e “masculino”, são construídos culturalmente.

Uma reflexão radical sobre o gênero como não inato (e sim construído) é a proposta por Judith Butler. Sua teoria tem influenciado estudos nos mais diversos âmbitos, entre eles pesquisas feministas e *queer studies*, aplicados às mais diversas épocas. Nos livros *Gender trouble: feminism and subversion of identity* (1990) e *Bodies that matter – on the discursive limits of “sex”* (1993), Butler estendeu a categoria de “performativo” – inicialmente desenvolvida na teoria de atos de fala (*speech acts*) pelo filósofo da linguagem John Austin (1962) – para a consideração do conceito de “gender”. Conforme nos lembra Austin, determinadas formulações (tal qual as empregadas em batizados ou em casamentos, por exemplo) não apenas descrevem algo, mas realizam (“to perform”, em inglês) o que enunciam; para Butler, analogamente, também a repetição de ações não apenas expressa, mas também constitui o que se chama de feminino ou masculino.⁹⁵

Butler não trata, pois, dessa noção no âmbito da *performance* ou encenação teatral, mas isso foi feito por Fisher-Lichte (2004), em seu livro *Ästhetik des Performativen*.⁹⁶ Um exemplo de aplicação dessa noção butleriana em abordagens da Comédia Nova romana é o já mencionado estudo de Dutsch:⁹⁷

“A definição de gênero que uso se baseia na suposição de que o gênero é um ato desempenhado em relação ao pano de fundo da prática cultural. Essa definição, por sua vez, baseia-se na noção de Judith Butler de gênero como um performativo (1990: 11-22, 33; 1993: p. x) e no trabalho de linguistas que adotaram essa ideia, concebendo gênero não como um ‘substantivo’, mas como um ‘verbo’, uma linguagem que as pessoas falam, fazendo suas escolhas individuais dentro de sua gramática”⁹⁸

⁹⁴ Sobre o caráter construído dos termos usados em análises filológicas e sua negociação na história da ciência, cf. I. T. Cardoso, 2011.

⁹⁵ “Não há identidade de gênero por trás das expressões de gênero; essa identidade é constituída performativamente pelas próprias ‘expressões’ que são tidas como seus resultados” (“There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ‘expressions’ that are said to be its results”; Butler, 1990, p. 33).

⁹⁶ Para breve contraste entre o conceito de “performativo” em Butler (1990), Austin (1970) e Fisher-Lichte (2004), cf. I. T. Cardoso, 2010b.

⁹⁷ Quanto ao modelo de gênero como um “verbo”, a estudiosa se refere à linguista Mills (1993), e esta à Crawford (1995).

⁹⁸ “The definition of gender I use builds on the assumption that gender is an act performed against the background of cultural practice. This, in turn, draws upon Judith Butler’s notion of gender as a performative (1990: 11-22, 33; 1993:

Para observarmos um pouco melhor o que a adoção de tal definição de gênero traz à prática de Dutsch, precisamos adentrar no tópico a seguir, que trata de definições de “discurso” aplicáveis à comédia de Plauto.

Por ora, já podemos apontar que a escolha da noção de gênero traz duas consequências quanto a nossa reflexão metodológica. A primeira delas é que, se o feminino não é determinado pelo sexo, e sim construído por meio de hábitos e mesmo por meio da linguagem, o que é dito por um personagem feminino nem sempre caracteriza *ipsis litteris* o que é feminino em Plauto (e o mesmo vale para os personagens masculinos). Essa premissa vai ser importante, em especial, para nossa análise sobre as imagens de animais na poesia plautina. No capítulo dedicado a esse aspecto, vai ser necessário observar a grande concentração dessas comparações, muitas vezes envolvendo personagens femininos (mas outras não), também na fala de homens. Ou seja, por vezes, será necessário voltar nosso olhar para a caracterização do masculino para também entender a do feminino em nosso *corpus*.

Em segundo lugar, nossa escolha da noção de gênero, inspirada pelo “performativo” em Butler, vai procurar destacar ainda o caráter construído do feminino no palco plautino. Reaproximando (na esteira de Fisher-Lichte (2004)) o sentido de “performativo” do de teatral, procuraremos observar como essa construção se dá nas peças de nosso *corpus*. Nossa impressão é que tal aspecto relacionado à *performance*, que existe já nas relações sociais entre feminino e masculino, ao ser transmitido para o palco de Plauto resultará numa representação complexa, composta de diferentes camadas de teatralidade não anódinas para a caracterização do feminino.⁹⁹ Trataremos desse assunto sobretudo no capítulo dedicado ao casamento, em que proporemos uma leitura das *nuptiae* como *ludi* dentro da *fabula* plautina.

1.3. Noções de discurso

p. x) and upon the work of linguists who adopted this idea, envisioning gender not as a ‘noun’ but as a ‘verb’, a language people speak, making their individual choices within its grammar”; Dutsch, 2008, p. 2.

⁹⁹ Sobre diferentes camadas de ilusão em Plauto, cf. I. T. Cardoso, 2010a. Para uma observação desse aspecto na peça *Cásina*, cf. Rocha, p. 61-83.

Cabe, neste momento, apresentar a noção de “discurso” que adotaremos aqui. O verbete “Diskurs” (“discurso”) do *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*¹⁰⁰ apresenta um histórico das definições e teorias relacionadas ao termo. Em termos etimológicos, ali se lê que “o significado da palavra ‘discurso’ remete à latina *discurrere*, que originalmente significa ‘correr de um lado para o outro’ (francês, ‘correr para lá e para cá’)”.¹⁰¹ Segundo o *TLL* (5. 1. 1369. 9 – 1369.10), o termo *discursus* é empregado apenas a partir da segunda metade do século I a.C., em textos de Aulo Hircio, amigo de César e cônsul em 43 (tido como o autor do oitavo livro acrescido à obra do general *De Bello Gallico*)¹⁰² e Ovídio, que viveu entre 43 a.C. e 17/18 d.C.¹⁰³

No entanto, *discursus* não tem inicialmente relação com o sentido de fala ou expressão verbal sobre determinado assunto, como aponta o *OLD*, que apresenta os seguintes sentidos para o termo: “ação de sair correndo em diferentes direções, separação ou dispersão”;¹⁰⁴ “ação de correr em qualquer direção, correr sem direção; um padrão de linhas não retas”¹⁰⁵ e “atividade tumultuada”.¹⁰⁶

Segundo atesta o já mencionado verbete do *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, apenas mais tarde o termo passará a ter relação com fala: “num sentido mais amplo, discurso significa inicialmente discussão, interlocução, diálogo, conversa, conversação”.¹⁰⁷ É na terminologia das ciências humanas que o termo passa a designar “fala metodicamente disciplinada sobre um tema definido”¹⁰⁸ ou “fala ou contribuição no contexto de uma conversa”.¹⁰⁹

¹⁰⁰ Böhler; Gronke, 1994.

¹⁰¹ “Die Wortbedeutung von <D.> geht auf das lateinische <discurrere> zurück, das ursprünglich <hierhin und dorthin laufen> (frz. <courir ça et là>) bedeutet” (Böhler; Gronke, 1994, p. 764). Os sentidos de *discurrere* elencados no *OLD* são: 1) “fugir em várias direções” (“to run off in several directions”), “correr ou se mover em diferentes direções, correr livremente” (“to run or move this way and that, run about”); 2) “(quanto a objetos) correr ou prolongar em diferentes direções” (“(of things) to run or extend in different directions”), “(quanto ao pensamento, o falante, etc.) estender-se; também estender (sobre um assunto)” (“(of the mind, a speaker, etc.) to branch out; also, to range (over a field)”).

¹⁰² “Com grande clamor e alvoroço, se colocaram em fuga em desordem” (*magno clamore discursuque passim fugae se mandant*; HIRT. *Gal.* 8. 29. 2).

¹⁰³ A passagem é a seguinte: “assim os Fábios enchem o vale, correndo em muitas direções” (*sic Fabii vallem latis discursibus implent*; OV. *Fast.* 2. 223).

¹⁰⁴ “The action of running off in different directions, separation or dispersal”.

¹⁰⁵ “The action of running this way or that, running about (b) (of inanim. things) c. a pattern of wavy lines”.

¹⁰⁶ “Bustling activity”.

¹⁰⁷ “In einem weiten Sinne steht <D.> zunächst für Besprechung, Unterredung, Dialog, Gespräch, Unterhaltung” (Böhler; Gronke, 1994, p. 764).

¹⁰⁸ “Die methodisch disziplinierte Rede über ein festgeleitetes Thema” (Böhler; Gronke, 1994, p. 764).

¹⁰⁹ “Aussprache aber auch Gesprächsbeitrag im Rahmen einer Unterhaltung” (Böhler; Gronke, 1994, p. 764).

Admitindo os diferentes sentidos que modernamente podem estar relacionados ao termo “discurso”,¹¹⁰ é preciso reconhecer sua polissemia também no campo teórico, inclusive nos estudos relacionados à linguagem no teatro antigo. Por um lado, sabemos da variedade de correntes teóricas que englobam o conceito de discurso. E, por outro lado, muitos dos estudos que tratam de aspectos da linguagem relacionada ao feminino no teatro antigo e, mais especificamente, no palco plautino (e, exatamente por isso, não deixaremos de considerá-los em nossa pesquisa) não adotam exatamente o conceito de “discurso”, ou nomenclatura semelhante, para tratar de tais aspectos. Para exemplificar brevemente, podemos citar o título do estudo de 1982 de Stockert (“Zur **sprachlichen** Charakterisierung der Personen in Plautus’ „Aulularia“”; grifo nosso), que se dedica à caracterização da fala (“sprachlichen Charakterisierung”) de personagens da comédia *Aululária* de Plauto.¹¹¹ Veremos adiante como essa escolha por parte dos estudiosos implica abordagens diferentes de aspectos relacionados à linguagem dos personagens.

1.3.1. Caracterização do discurso pelo léxico

Ao tratar da fala feminina na comédia latina, Adams (1984) procura evidenciar elementos que podem diferenciar o modo como as mulheres se expressam daquele como o fazem os homens. Para o estudioso, essa diferença está no uso exclusivo ou mesmo na frequência de uso de certas expressões lexicais. Dentre elas, estariam juramentos (por exemplo, *pol*, “por Pólux”, e *ecastor*, “por Castor”)¹¹² e exclamações (como, *au*, “oh!”, *ei*, “ai!”), bem como, o que Adams

¹¹⁰ Para um panorama mais abrangente sobre as diferentes concepções de discurso ao longo do tempo, cf. Böhler; Gronke, 1994, p. 767-819. Acerca de diferentes teorias que lidam com a noção de discurso, sobretudo a partir dos anos 70, cf. Link; Parr; Gerhard, 1998, p. 115-7. Sobre o uso polissêmico do termo “discurso” no interior da Linguística moderna, Maingueneau em sua *Initiation aux méthodes de l’analyse du discours* (1976) comenta: “linguistas e não linguistas fazem um uso frequentemente sem controle do conceito de ‘discurso’, e, enquanto uns têm uma concepção muito restritiva desse conceito, outros o tornam um sinônimo muito frouxo de ‘texto’ ou de ‘enunciado’” (“linguistes et non-linguistes font du concept de ‘discours’ un usage souvent incontrôlé, et quand certains en ont une conception très restrictive, d’autres en font un synonyme très lâche de ‘texte’ ou d’‘enoncé’” (Maingueneau, 1976, p. 11)). O estudioso aponta ainda seis definições correntes do termo “discurso”, empregadas por diferentes vertentes dessa disciplina, como a Linguística estrutural e a Análise do discurso (Maingueneau, 1976, p. 11-6).

¹¹¹ Stockert, entretanto, concentra suas observações em um personagem masculino, a saber, Euclião.

¹¹² Ainda sobre o uso de juramentos como marcas de gênero (homens jurariam apenas por Hércules, e mulheres, por Pólux e Castor), cf. Nicolson, 1893; Ullman, 1943. Nicolson discute o modo como a crítica textual lidou com passagens em que não se segue a “regra” de uso de juramentos registrada por Aulo Gélío (GEL. 11.6). Em geral, tende-se a emendar esses trechos ou designar a fala a outro personagem de modo que o gênero esteja adequado ao

denomina como “modificadores polidos” (“polite modifiers”; 1984, p. 55): *amabo* (“por favor”) e *obsecro* (literalmente, “suplico”), por exemplo.¹¹³

Para analisar esses recursos linguísticos que marcariam a fala feminina, Adams, por um lado, parte de diferentes testemunhos de autores antigos posteriores ao período em que a *palliata* foi escrita¹¹⁴ – por exemplo, quanto aos juramentos exclusivamente masculinos (*hercle, me hercule* (“por Hércules”)) e femininos (*ecastor, me castor e pol, edepol*), aponta-se trecho de Aulo Gélío (GEL. 11.6), que menciona Varrão.¹¹⁵ Por outro lado, extrai das próprias comédias afirmações sobre o modo como as mulheres falavam.¹¹⁶ Ao tratar mais especificamente da comédia de Plauto e Terêncio, o estudioso sugere que esses autores sem dúvida “tentam diferenciar a fala feminina da masculina” (sendo que Terêncio o faria de forma mais enfática).¹¹⁷

Vejamos como Adams considera a seguinte passagem da peça plautina *Anfitrião*, em que a matrona Alcmena discute com seu marido:

AL. Vera dico, sed nequiquam, quoniam non uis credere.

AM. Mulier es, audacter iuras. (Am. 835-6)

ALCMENA: Eu digo a verdade, mas em vão, visto que você não quer acreditar!

ANFITRIÃO: Você é mulher, jura de modo atrevido...¹¹⁸

Aqui, o estudioso infere que a réplica do marido é relevante para a comédia latina de modo geral, sobretudo para a diferenciação entre falas femininas e masculinas que ocorreria, segundo Adams (1984, p. 46), de modo mais marcado em Terêncio.¹¹⁹

uso ditado por Gélío. Adiante, apresentamos um exemplo dessa discussão no que se refere ao uso de *hercle* no verso 982 de *Cásina*.

¹¹³ Sobre tais expressões de cortesia, em estudo de caráter sociolinguístico, cf. Mills, 1993.

¹¹⁴ Cf. Adams, 1984, p. 44-7. O estudioso elenca primeiramente testemunhos de autores posteriores a Plauto, como Cícero, Ovídio e Jerônimo (nesse sentido, cf. também Gilleland, 1980, p. 180-3). Em seguida, Adams aponta também passagens das peças de Plauto e Terêncio.

¹¹⁵ Adams, 1984, p. 48.

¹¹⁶ Ou de como elas deveriam falar: “é importante distinguir não apenas entre o que se acredita que as mulheres falam e o que elas de fato falam, mas também entre o que se supõe que elas falam e o que de fato falam” (“It is important to distinguish not only between what women are believed to say and what they do say, but also between what they are supposed to say and what they do say”; Adams, 1984, p. 43).

¹¹⁷ “Terence and to a lesser extent Plautus undoubtedly set out to differentiate female speech from male” (Adams, 1984, p. 47). A afirmação de Adams mostra uma mudança em relação a estudos anteriores como o de Wilamowitz-Moellendorf (1925, p. 160), que, como aponta Dutsch (2008, p. 4) afirma que todos os personagens da comédia paliata falariam exatamente da mesma maneira.

¹¹⁸ Adotamos aqui a tradução de Costa (p. 207).

Os recursos linguísticos apontados (nas comédias mesmas ou por outros autores antigos) como tipicamente femininos serão examinados por Adams por meio de levantamento estatístico.¹²⁰ O estudioso (Adams, 1984, p. 48-9) aponta, por exemplo, a proporção de juramentos enunciados por mulheres e homens em Plauto (um juramento a cada 11,4 versos para as mulheres e um a cada 16,3 versos para os homens) e em Terêncio (um juramento a cada 10,8 versos para as mulheres e um a cada 42,9 versos para os homens).¹²¹

A partir de análises que, como vimos, privilegiam aspectos formais das falas femininas na comédia latina, a primeira conclusão do estudioso é que o acúmulo de expressões tidas como femininas seria suficiente para que a fala das mulheres – independentemente do seu conteúdo¹²² – soasse como tal a um falante nativo.¹²³ Adams retoma numa tabela as comparações entre os usos de todos os elementos distintivos da fala feminina que elencara ao longo de seu estudo – ilustrando tanto a presença dos recursos na fala feminina e na masculina, como a presença deles na obra de Plauto e de Terêncio. O estudioso conclui que as principais características gerais do modo como as mulheres falam na comédia são: “(a) elas tendem a ser mais polidas ou respeitosas”¹²⁴ e “(b) elas tendem mais a expressões de afeto ou emoção”.¹²⁵

Fica evidente que a análise de Adams fundamenta-se, na maior parte de seu estudo, numa oposição dicotômica entre fala feminina *versus* fala masculina. Por vezes, outros aspectos chegam a ser considerados. Ao tratar, por exemplo, do uso de imperativos acompanhados de

¹¹⁹ “Essa alegação é relevante para a alta incidência de juramentos que Terêncio coloca na boca das mulheres” (“This allegation is relevant to the high incidence of oaths put into the mouths of women by Terence”; Adams, 1984, p. 46).

¹²⁰ Acreditamos que seria interessante se tais estatísticas fossem consideradas à luz de estudos de gênero mais atuais sobre a polidez feminina, como os de Mills (1993).

¹²¹ Temos abordagem semelhante à de Adams no estudo de Barsby (2004, p. 335-45) sobre a linguagem das mulheres em *Cistelária*. O enfoque de Barsby, no entanto, está na relevância da caracterização da linguagem dos personagens para se discutir a datação dessa peça. Mais recentemente, em capítulo sobre diferenças na expressão dos sentimentos de cada gênero em Plauto e Sêneca, Zanuy (2012) também se vale de levantamentos estatísticos sobre, por exemplo, a frequência de termos de injúria nas falas de personagens masculinos e femininos em Plauto.

¹²² Referindo-se a versos da comédia terenciana *Adelfos* (288-98), Adams afirma: “para um falante nativo, o diálogo certamente teria um tom feminino, independentemente da importância do seu conteúdo” (“to a native speaker the dialogue would surely have had a distinctive female sound, regardless of the import of its content”; Adams, 1984, p. 75).

¹²³ O estudioso aborda também a questão da adequação dessa representação à realidade linguística romana. Adams discute em que medida o uso dessas expressões tidas como femininas seria ou não inspirado nos modelos gregos a partir dos quais Plauto teria adaptado suas comédias: “um autor latino que tenta dar a enunciadorees femininos um tom feminino teria usado ou expressões autenticamente femininas ou expressões popularmente tidas como femininas” (“a Latin writer setting out to give his female speakers a feminine tone would have to use either authentic Latin female expressions, or expressions popularly believed to be feminine”; Adams, 1984, p. 77).

¹²⁴ “(a) they tend to be more polite or deferential” (Adams, 1984, p. 76).

¹²⁵ “(b) they are more prone to idioms expressing affection or emotion” (Adams, 1984, p. 76).

“modificadores polidos”, o estudioso afirma: “não é apenas o sexo do enunciador que motiva o uso de um modificador com um imperativo. O contexto e o *status* relativo dos enunciadores são fatores importantes”.¹²⁶ O estudioso comenta estatísticas referentes à obra de Terêncio, mostrando como a fala da mulher difere nesse aspecto se seu interlocutor é um homem livre, uma mulher ou um escravo. No primeiro caso, a proporção de imperativos com e sem modificadores é semelhante, mas, no caso de o interlocutor ser uma mulher, são 27 ocorrências de imperativo sem modificadores contra três com modificadores e, no caso de ser um escravo, uma ocorrência de imperativo pleno e 17 de imperativo com modificadores.

Adiante, Adams retoma a questão dos fatores que afetariam a fala feminina. Ele acrescenta: “as circunstâncias, a relação entre o enunciador e o interlocutor e o *status* social relativo dos dois também podem exercer influência”.¹²⁷ Tal influência é, por sua vez, exemplificada pela variação no uso da expressão afetiva, composta pelo pronome pessoal *meus* (“meu”) no vocativo *mi* (“ó meu querido”), seguido do nome do seu interlocutor, pela meretriz Taís, na peça *Eunuco* de Terêncio. Diferentemente do que faz ao falar com seu amado Fédria, ao se dirigir aos demais jovens (Cremes e Quérea), Taís quase sempre usa apenas o vocativo, desacompanhado de *mi*.¹²⁸

A importância da oposição entre o masculino e o feminino na caracterização da fala dos personagens é sem dúvida bastante relevante para os estudos que se dedicam a observar o discurso feminino na poética plautina. Acreditamos, no entanto, que outros fatores precisam ser considerados. A abordagem de Adams não se propõe a abordar algumas questões que vão ser importantes para nosso estudo, por exemplo, a variedade de tipos de personagens femininos. Assumindo-se o conjunto de elementos linguísticos que ele apresenta como femininos (por oposição aos masculinos) na *palliata*, vale perguntar pelo modo como se dá o emprego desses elementos considerando a fala dos diferentes tipos femininos existentes na comédia plautina. Há mesmo uma distinção absoluta, a tal ponto que a fala de cada um desses tipos (ou parte deles) possa ser caracterizada singularmente? O levantamento de Adams será útil a nossa consideração

¹²⁶ “It is not only the sex of the speaker that motivates the use of a modifier with an imperative. The context and relative status of the speakers are also important factors” (Adams, 1984, p. 66).

¹²⁷ “The circumstances, the relationship of the speaker to the addressee, and the relative social status of the two might also be influential” (Adams, 1984, p. 72).

¹²⁸ Cf. também comentário de Goldberg (p. 122) ao verso 232 d’*A sogra*. Segundo Goldberg, que menciona o estudo de Adams, nesse verso, a referência de Sóstrata a Laquete por meio da expressão *mi Lache* (“ó meu Laquete”) contribuiria para sua caracterização como uma esposa devota. Sobre o uso do vocativo *mi* em expressões usadas para se dirigir a outra pessoa na literatura latina em geral, cf. Dickey, 2007, p. 214-29.

desses aspectos, aqui mais direcionada à figura da *matrona*. Em lugar de aprofundar o levantamento estatístico do estudioso, vamos considerar as ocorrências levando em consideração aspectos, cuja importância ele aponta como possível, entre eles o contexto de cada peça.

1.3.2. Tipos femininos e seu léxico – impacto e variações

O artigo de Schauwecker (2002) trata exatamente da fala dos tipos femininos em Plauto.¹²⁹ Tal estudo, que inclusive retoma o de Adams,¹³⁰ recorre ao expediente de avaliar características da fala feminina considerando determinadas expressões e mesmo sua frequência numérica. A estudiosa, entretanto, guia sua análise por dois “níveis” (“Ebene”) (Schauwecker, 2002, p. 192): o “nível lexical” (“Wortebene”) – para o qual ela considera muito do que Adams já apontou – e a associação dessas expressões ao contexto em que são enunciadas, o que a estudiosa define como “nível da ‘estratégia conversacional’” (“‘gesprächsstrategischer’ Ebene”).

Ao tratar, por exemplo, das *matronae pudicae* Alcmena de *Anfitrião* e Mírrina de *Cásina*, esposas consideradas bondosas,¹³¹ Schauwecker aponta maior presença de juramentos por Castor do que por Pólux (numa proporção de 8:2) e a baixa frequência de imperativos nas falas desses personagens. A estudiosa conduz sua argumentação para uma oposição não em relação à fala masculina, mas em relação ao outro tipo de esposa comumente representado nas peças plautinas (as *uxores dotatae*):

“A *matrona pudica* cria a partir da sua virtude o poder para uma constância e firmeza salutar. Sua objetividade paciente e polidez carinhosa constroem o polo oposto às esposas “venenosas”, cuja beligerância e ambição pelo controle sobre o marido se estendem à sua estratégia na conversação”¹³²

¹²⁹ Recentemente, Barrios-Lech (2014) trata da interrogação *quid ais* – presente quase exclusivamente na fala masculina – em falas femininas, com abordagem bastante semelhante à de Schauwecker (2002).

¹³⁰ A importância do estudo de Adams para o tema é inegável. Dutsch (2008, p. 10) se refere a esse estudo como “seminal” (“seminal article”).

¹³¹ Para uma relativização da caracterização de Alcmena e Mírrina como esposas bondosas, ver, respectivamente, I. T. Cardoso, 2001; Costa, 2011 e Rocha (p. 44-53).

¹³² “Die *matrona pudica* schöpft aus ihrer Tugend die Kraft zu einer gesunden Konsequenz und Standhaftigkeit. Ihre geduldige Sachlichkeit und liebevolle Höflichkeit bilden den Gegenpol zu den ‚giftigen‘ Ehefrauen, bei denen sich Streitsucht und Streben nach Kontrolle über den Ehemann bis in ihre Gesprächsstrategie fortsetzen” (Schauwecker, 2002, p. 196).

A nosso ver, há aqui ao menos duas importantes questões implícitas na argumentação de Schauwecker. Primeiramente, aceita-se o pressuposto de que juramentos e imperativos são fatores determinantes para a fala feminina – uma afirmação que retoma as oposições de Adams quanto à fala tipicamente feminina e a tipicamente masculina. O passo seguinte de Schauwecker é o que mais nos chama a atenção: ao opor a fala mais polida e paciente da *matrona pudica* à mais enérgica, comum à *uxor dotata*, parece-nos que o que a estudiosa faz, na verdade, é aproximar o discurso desse último tipo de esposa de um discurso tido como masculino (exatamente porque se afasta do que é feminino). Ou seja, os dois tipos de esposa se diferenciariam porque a *matrona pudica* falaria de um modo mais feminino que a *dotata*. Dessa forma, em última instância, a caracterização proposta pela estudiosa aqui ainda é pautada por uma diferenciação *ex negativo*: é feminino porque não é masculino, ou vice-versa; ou, ainda, é mais feminino (e mais carinhoso e bondoso) porque é menos masculino (menos enérgico).

Vejam os como, segundo nosso ponto de vista, nesse mesmo sentido vai a discussão de Schauwecker sobre uma passagem de *Cásina* na qual a atribuição das falas é problematizada. Destacamos o trecho da comédia mencionado pela estudiosa:

<CLE> *Times ecastor.*

LY *Egone? mentire hercle.*

CLE *Nam palles male. (Cas. 982)*

<CLEÓSTRATA>: Por Castor, você está com medo.

LISIDAMO: Eu? Por Hércules, você está mentindo.

CLE.: Agora está realmente pálido.

A questão aqui envolve a atribuição do juramento *hercle*, como já apontamos, considerado por Aulo Gélcio como exclusivamente masculino, à matrona Cleóstrata. A indicação nos manuscritos não é clara,¹³³ e os editores fazem diferentes escolhas textuais. Como vemos, Ernout (1933, p. 219) prefere entender *mentire hercle* como parte da fala de Lisidamo. O mesmo

¹³³ A designação de *egone hercle* a Lisidamo consta dos manuscritos S (localizado na Real Biblioteca del Monasterio em El Escorial e datado de cerca de 1420) e K (localizado na Biblioteca Nacional de Paris e descoberto no século XV). O palimpsesto Ambrosiano (A) e dois manuscritos do conjunto Palatino (B (localizado no Vaticano e datado do século X) e J (Biblioteca Britânica de Londres; datado do séc. XI a XII)) apresentam um espaço após *egone hercle*. Outros dois manuscritos do P (o Vossiano; séc. XI (V) e o manuscrito E (séc. XII)) parecem apresentar um pequeno espaço. Esses espaços, segundo Stockert (2004, p. 363, n. 8), não deixam claro se há ou não mudança de enunciador ali. Cf. ainda o aparato crítico de Maccary; Willcock (p. 91) e Schauwecker (2002, p. 200, n. 34).

faz a maior parte dos editores que consultamos: Lindsay (1904, p. 278); MacCary; Willcock (p. 91); Questa (2001, p. 93) e De Melo (2011b, p. 116). Apenas Nixon (1917, p. 104) atribui a fala à Cleóstrata.¹³⁴ Schauwecker (2002, p. 199-200), discordando da maior parte dos editores, defende que a fala deve sim ser atribuída à matrona. Dentre os argumentos apresentados pela estudiosa, chama-nos a atenção sobretudo este:

“Acontece na cena uma completa inversão de papéis entre os cônjuges (...), lado a lado com uma inversão de papéis quanto à fala: na mesma medida em que Cleóstrata com insultos, imperativos, ameaças (entre outros) demonstra, de maneira crescente, características **não femininas** na sua fala, nota-se em Lisidamo maior “**efeminação**” de sua fala.”¹³⁵

Mais uma vez, a avaliação de características da fala das mulheres da peça (e até mesmo da fala masculina aqui) é pautada numa oposição entre masculino e feminino. A fala de Cleóstrata se aproximaria mais do que não é feminino – e, por conseguinte, do que é masculino. O personagem, então, assumiria um papel (mais) masculino – por estar cada vez mais numa posição dominante (Schauwecker, 2002, p. 200).¹³⁶ É essa inversão, pois, que na visão de Schauwecker permitiria a presença de um juramento masculino na boca de uma mulher.

Em capítulo de obra que reúne estudos dedicados à peça *Cistelária*, Stockert (2004, p. 363-5), antes de analisar a ocorrência de *hercle* numa fala feminina nessa comédia (v. 52)¹³⁷ e em *Persa* (v. 237),¹³⁸ comenta o artigo de Schauwecker. Embora afirme que em *Cásina* o juramento não deve ser atribuído a um personagem feminino, o estudioso considera plausível a interpretação de Schauwecker quanto à inversão de papéis e à dominação da matrona (Stockert, 2004, p. 365).

¹³⁴ A atribuição de falas, segundo Nixon, seria: CLE. *Times ecastor. LIS. Egone? CLE. mentire hercle.*

¹³⁵ “Es erfolgt dabei ein regelrechter Rollentausch zwischen den Ehepartnern (...), Hand in Hand mit einem sprachlichen Rollentausch: In dem Maße, wie Cleostrata mit Schimpfwörtern, Imperativen, Drohungen (und anderem) zunehmend **unweibliche** Sprachmerkmale aufweist, konstatiert man bei Lysidamus vermehrt sprachliche „**Verweiblichung**” (Schauwecker, 2002, p. 200; grifo nosso).

¹³⁶ Sobre o crescente domínio de Cleóstrata, em conjunto com as demais mulheres da peça, cf. nosso estudo sobre essa comédia (Rocha, p. 74-83). Diferimos em relação à opinião de Schauwecker: a nosso ver, essa reversão de papéis se dá aliada a meios metadramáticos: as mulheres da peça assumem o comando da ação, ao colocar em prática a *fabula* que planejaram para castigar Lisidamo.

¹³⁷ GINÁSIA: Eu, da minha parte, por Hércules, vou aplicar meus esforços com empenho (GY. *Equidem †hercle addam operam sedulo; Cist. 52*).

¹³⁸ Segundo Stockert (2004, p. 366), Woytek, em sua edição da comédia *Persa* (E. T. Woytek, *T. Maccius Plautus, Persa*. Introdução, texto e comentário. Viena: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982), atribui o seguinte verso à escrava Sofoclidisca: “Por Hércules, você nunca vai me arrancar isso” (*Nunquam hercle istuc exterebrabis; Per. 237*).

Já quanto à presença de *hercle* nas outras duas peças, *Cistelária* e *Persa*, o parecer de Stockert é diferente.¹³⁹ O estudioso acredita que o fator que torna em ambas as peças as ocorrências textualmente possíveis é a posição social dos personagens que enunciariam o juramento – a meretriz Ginásia em *Cistelária* e a escrava Sofoclidisca de *Persa*:

“Como na passagem de *Cistelária*, trata-se em *Persa*, como ressalta Woytek,¹⁴⁰ de uma figura subalterna – naquela uma meretriz, nesta a escrava de uma meretriz – que emprega esse *hercle* “masculino” no lugar do mais discreto e característico das mulheres (*m*)*ecastor* ou (*ede*)*pol*, possível para ambos os gêneros. Onde, Woytek defende uma modificação daquela “regra de Gélío” no sentido de que *hercle* seria proibido para mulheres de classes sociais superiores, ao passo que na fala das meretrizes não haveria essa proibição. De toda forma, temos então em Plauto, com base na divisão de falas proposta por Erich Woytek, dois registros plausíveis de *hercle* na fala de mulheres, sempre de posição inferior, enquanto o *hercle* na passagem de *Cásina* provavelmente não deve ser atribuído à matrona Cleóstrata, mas a seu marido”¹⁴¹

Vemos aqui, portanto, a adição de outro fator às considerações do estudioso sobre o que seria característico da fala feminina no palco plautino. Stockert propõe, além das já mencionadas “regras” – baseadas em gênero –, que também a posição social das mulheres seja determinante para o uso de juramentos. É o fato de Ginásia e Sofoclidisca pertencerem a uma classe social “mais baixa” que justificaria, segundo Woytek e Stockert, a mudança no uso de um termo de gênero marcado.

Não fica claro se Stockert está ou não se referindo a um espelhamento da realidade social da época nas peças plautinas, quando ele trata da diferença de classes dos personagens. Apesar disso, gostaríamos de destacar que essa visão também aponta para uma possível diferenciação no interior da fala feminina, ou seja, entre os tipos femininos da comédia paliata, que representariam essas classes sociais, ainda que de forma bastante estilizada, quer na Grécia da *Néa*, quer em

¹³⁹ Cf. ainda a discussão de Adams (1984, p. 48, n. 22) sobre o uso de *hercle*.

¹⁴⁰ Stockert refere-se à edição de Woytek da comédia *Persa* (ver nota *supra*).

¹⁴¹ “Wie in der *Cistellaria*-Stelle handelt es sich im *Persa*, wie Woytek betont, um eine subalterne Figur, dort eine Hetäre, hier die Magd einer Hetäre, welche dieses „männliche“ *hercle* anstelle des zurückhaltenderen, für Frauen charakteristischen (*m*)*ecastor* bzw. des für beide Geschlechter möglichen (*ede*)*pol* gebraucht. Woytek plädiert daher für eine Modifizierung jener „Gellius-Regel“ im Sinne eines Verbotes von *hercle* für Frauen aus gehobenen Schichten, während es in der Sprache von Hetären nicht auszuschließen wäre. Jedenfalls verfügen wir aufgrund dieser von Erich Woytek erschlossenen Sprechverteilung nun bei Plautus über zwei plausible Belege für *hercle* im Munde von Frauen, jeweils niedrigen Standes, während das *hercle* der *Casina*-Partie vermutlich nicht der Matrone Cleostrata, sondern ihrem Gatten zuzuteilen ist” (Stockert, 2004, p. 368).

Roma antiga coeva.¹⁴² Essa diferença marcada (e a questão da dominação) também merece destaque no tratamento que Schauwecker dá às mudanças no comportamento de uma das irmãs meretrizes da peça *Báquides*. Segundo a estudiosa (2002, p. 202), na cena inicial dessa comédia, em conversa com o jovem Pistoclero, Báquide apresenta a si e a irmã inicialmente como “pequenas” (“klein”) e “carentes de proteção” (“schutzbedürftig”). A passagem analisada é esta:

*BA. Haec ita me orat, sibi qui caueat aliquem ut hominem reperiam
Ab istoc milite, ut, ubi emeritum sibi sit, se reuehat domum.
Id, amabo te, huic caueas. (Bac. 42-4)*

BÁQUIDE: Ela [*sc.* a irmã] me pede que eu encontre algum homem que a proteja do soldado e que, quando ela tiver cumprido seu dever,¹⁴³ a leve de volta para casa. Faça isso por ela, eu lhe peço, por favor.

Para a estudiosa, há vários indícios formais dessa posição de fragilidade forjada pela meretriz: frases repletas de anacolutos¹⁴⁴ e a repetição sonora da vogal “u”, sobretudo no verso 43 (*ab istoc milite, ut, ubi emeritum sibi sit, se reuehat domum*; grifo nosso). Barsby (p. 100) também chama a atenção para a presença do termo *amabo* (repetido ainda mais três vezes na mesma cena (v. 53, 62 e 100)), como “parte da técnica de sedução da Báquide” (“part of Bacchis’ technique of seduction”).¹⁴⁵

Schauwecker ilustra o início da mudança de estratégia da meretriz com a seguinte passagem:

*BA. Sed ego apud me te esse ob eam rem, miles cum ueniat uolo,
Quia, cum tu aderis, huic mihi que haud faciet quisquam iniuriam. (Bac. 58-9)*

BÁ.: Mas eu quero que você esteja na minha casa para quando o soldado chegar, porque, você estando lá, ninguém fará ofensa contra mim e contra ela.

¹⁴² Cf. Moore, 1998, p. 50-66.

¹⁴³ *Emeritum ... sit* (v. 43): o verbo pertence à linguagem militar. Cf. entrada 1c do *OLD*, que, inclusive, menciona a passagem plautina; Barsby, p. 100; Ernout, 1935, p. 13.

¹⁴⁴ Barsby (p. 100) afirma que os anacolutos seriam reflexo da excitação de Báquide no momento em que ela começa a enfeitar sua história, que faz parte do plano para convencer Pistoclero a se passar por seu amante a fim de enganar o soldado que mantém a meretriz em sua posse.

¹⁴⁵ Dutsch (2008, p. 60-1) também comenta essa passagem, chamando a atenção para o modo como a Báquide desenha um retrato de Pistoclero como “protetor de mulheres indefesas” (“protector of the helpless women”).

Aqui Báquide deixaria de lado o ar de fragilidade para começar a explicitar seu plano. Ainda sem alcançar seu objetivo, a meretriz assume um perfil mais autoritário:

BA. *Simulato me amare.*

PI. *Vtrum ego istuc iocon adsimulem an serio?* 75

BA. *Heia, hoc agere meliust. Miles quom huc adueniat, te uolo Me amplexari.*

PI. *Quid eo mihi opust?*

BA. *Vt ille te uideat, uolo;*

Scio quid ago. (Bac. 74-8; grifo nosso)

BÁ.: Você **vai fingir** que está me amando.

PISTOCLERO: Faça de brincadeira ou levo a sério? <75>

BÁ.: Anda, é melhor levar a sério.¹⁴⁶ Quando o soldado chegar aqui, **quero** que você me abrace.

PI.: Qual é o motivo de eu fazer isso?

BÁ.: Para que ele o veja. Eu **quero**. Sei o que estou fazendo.

A nova postura da meretriz seria representada, segundo Schauwecker (2002, p. 203), ainda por alguns elementos formais: a presença do imperativo (*simulato*, v. 7) e do verbo *uolo*, repetido duas vezes (v. 76 e 77). Além disso, a resposta evasiva (v. 77) e a sentença assertiva da meretriz, marcada pelo indicativo (v. 78), também “aproximariam-na [*sc.* a meretriz], em termos “linguísticos”, da *uxor dotata* (“lassen sie der *uxor dotata* sprachlich nahestehen”; Schauwecker, 2002, p. 203). A conclusão da estudiosa é de que Báquide, a depender de seu interesse, pode assumir características da fala de uma *matrona pudica* ou de uma *uxor dotata*: “essas observações mostram que a meretriz pode, se necessário, alternar entre ambos os tipos de esposa pela fala, ou seja, pelas características de sua fala”.¹⁴⁷

Vemos aqui a associação de elementos observáveis no texto, no caso recursos formais, a uma concepção prévia de comportamento dos diferentes tipos da *palliata*. Mas até que ponto podemos estender essa concepção ao público plautino? Podemos perceber que, para Schauwecker, o discurso da meretriz parece se constituir em duas camadas. Há, por um lado, a

¹⁴⁶ *Heia, hoc agere meliust* (v. 76): nossa tradução segue a sugestão de Barsby (p. 103) de que *hoc* aqui se refere à *serio* (no verso anterior) e não à sentença seguinte. A tradução de Ernout (1933, p. 18) vai no mesmo sentido: “après tout, mieux vaut y aller franc jeu”. Já Nixon (1916, p. 337) parece entender o pronome como anáforico: “here’s what we’d better do”. A tradução adotada por De Melo (2011a, p. 375) não deixa claro o referente de tal pronome: “well now! you’d better pay attention”.

¹⁴⁷ “Diese Beobachtungen zeigen, daß die Hetäre bei Bedarf sprachlich zwischen den beiden Typen der Ehefrauen bzw. sprachlichen Charakteristika wechseln kann” (Schauwecker, 2002, p. 203).

camada mais evidente: a associação entre certo discurso e outros tipos da comédia paliata, isto é, um discurso de fragilidade aproximaria a meretriz de uma *matrona pudica*, e um de altivez remeteria à fala da *dotata*. Por outro lado, numa camada mais sutil, a fala desses dois tipos de esposa estaria associada a um maior ou menor, digamos, grau de masculinidade. Nesse tipo de análise do feminino na comédia *palliata* vemos pois a postura analógica que Corbeill aponta na leitura que faz Skinner quanto a Catulo. A modulação da meretriz, então, corresponderia a uma aproximação ou afastamento do discurso tido, em última instância, como masculino.

1.3.3. Discurso feminino e práticas discursivas

Vejamos, então, um recente estudo de mais abrangência dedicado às características da fala dos personagens femininos na comédia romana. Trata-se do livro *Feminine Discourse in Roman Comedy – on Echoes and Voices*, publicado em 2008 por Dorota Dutsch. Antes de observarmos mais atentamente o que a estudiosa vai entender por discurso feminino, vejamos sua reflexão sobre os pressupostos teóricos de estudos modernos voltados para a fala feminina no teatro antigo, sobre os quais comentamos anteriormente.

Primeiramente, Dutsch (2008, p. 5-6) chama a atenção para a importância que os testemunhos de gramáticos antigos tiveram sobre abordagens que assumiram que a linguagem da comédia latina era nuançada quanto ao gênero (“gender”). Além das observações de Gélio, sobre que já comentamos, ressaltam-se os comentários de Élio Donato (*fl.* 353 d.C.) às peças de Terêncio, datados do século IV d.C. (ou seja, com um lapso temporal 600 anos depois da escrita e encenação das peças do comediógrafo romano),¹⁴⁸ também são uma importante fonte sobre a caracterização da fala dos personagens da comédia *palliata*.¹⁴⁹

Dutsch nos lembra das três características mencionadas por Donato acerca de um comportamento linguístico que seria típico das mulheres. Essas características seriam:

- *aliis blandiri* (“dirigir-se aos outros de maneira persuasiva”);

¹⁴⁸ Como Dutsch (2008, p. 5, n. 6) indica em nota, a obra de Donato certamente foi influenciada por outros escoliastas anteriores (e, portanto, mais próximos da época das primeiras *performances* das peças de Terêncio), cuja obra não nos chegou.

¹⁴⁹ Para um levantamento mais extensivo de passagens de autores da Antiguidade sobre o modo como as mulheres falariam, com levantamento bibliográfico sobre o tema, cf. Fögen, 2004.

- *se commiserari* (“apiedar-se de si mesma”);¹⁵⁰
- *tardiloquium* (“prolixidade”).¹⁵¹

O comentador lembra que, ainda que típicas da fala das mulheres, essas características não se restringiam ao gênero feminino (Dutsch, 2008, p. 6). O falar de modo *blande*, com intuito persuasivo, geralmente associado ao uso de expressões, como *amabo* e o possessivo *mi/mea* em vocativos, por exemplo, também é registrado na fala de homens, sobretudo dos *senes*. Da mesma maneira, há exemplos de homens que se prolongam demais em suas falas – essa seria uma característica universal das mulheres, independentemente de sua idade: quanto aos homens, ela se faria presente principalmente na fala dos mais velhos.

Muito do que Donato, em seus comentários às comédias, apresenta como característico do comportamento feminino serviu de base para estudos modernos, como os que referimos há pouco, de Adams e de Schauwecker – sendo o primeiro mais calcado numa análise quantitativa. Dutsch critica esse tipo de interpretação que se tem feito quanto à presença dos elementos apontados por Donato:

“Assim, os *scholia* sobre Terêncio parecem apontar persistentemente para algumas das regras que o dramaturgo seguiu na construção de *personae* femininas. O discurso resultante não é parte de uma oposição binária bem definida, mas antes um elemento em uma complexa trama de discursos entrelaçados e sobrepostos. Linguistas modernos, ao discutir a fala feminina na comédia romana, frequentemente têm extraído suas pistas da lista de expressões femininas de Donato, mas até agora têm evitado o entendimento sobre o que as mulheres *fazem* (ou o que os dramaturgos fazem-nas fazer) com as palavras, concentrando-se, em vez disso, nas palavras elas mesmas.”¹⁵²

¹⁵⁰ Como aponta Dutsch (2008, p. 6), segundo Donato, essas duas características poderiam ser combinadas: “é próprio das mulheres, ao falar, ou se dirigirem aos outros de maneira persuasiva... ou se apiedarem-se de si mesmas” (*proprium est mulierum, cum loquuntur, aut aliis blandiri ... aut se commiserari; Ad Ad. 291. 4*).

¹⁵¹ “A prolixidade senil e feminina” (*senile et femineum tardiloquium; ad. Eu. 656. 1*).

¹⁵² “The *scholia* on Terence thus seem to point persistently to some of the rules the playwright followed in constructing feminine *personae*. The resulting discourse is not part of a clear-cut binary opposition, but rather one element in a complex fabric of intertwining and overlapping discourses. Modern linguists discussing female speech in Roman comedy have often taken their cues from Donatus’ lists of feminine expressions, but so far have sidestepped the insights into what women *do* (or what the playwrights have them do) with words, focusing instead on the words themselves” (Dutsch, 2008, p. 6).

Vejamos então, de maneira resumida, a proposta de Dutsch (2008, p. 13) para observar o discurso feminino por um viés menos centrado nas palavras em si. Seus objetivos são: “identificar os padrões da fala feminina” (“to identify feminine speech patterns”), “revelar as estruturas de pensamento que circunscrevem as identidades femininas nas próprias peças da *palliata*” (“to uncover the structures of thought circumscribing the feminine identities in the plays of the *palliata* themselves”) e “observar essas estruturas pelo prisma de outros discursos do feminino, tanto modernos quanto antigos” (“to look at them through the prisms of other, both ancient and modern, discourses of the feminine”).

Destacaremos aqui um exemplo de como Dutsch trata os aspectos que caracterizam a fala feminina na comédia romana. A fim de apresentar amostra de uma reflexão que pretende observar padrões que poderiam caracterizar esse discurso na *palliata*, a estudiosa faz um exercício em três passos. O primeiro deles envolve uma leitura de versos de comédias de Terêncio, com base nos apontamentos de Donato. Para isso, Dutsch (2008, p. 18-24) comenta a presença tanto de termos apontados como femininos pelo escoliasta quanto de comportamentos que ele associa com o feminino em passagens de duas comédias terencianas: *A sogra* (v. 577-88) e *Adelfos* (v. 288-96). Em seguida, a estudiosa compara o conteúdo de passagens – de que trataremos adiante – da peça *Aululária* de Plauto com as terencianas comentadas anteriormente (Dutsch, 2008, p. 24-30). Por fim, o terceiro passo trata de observar as falas femininas apenas no interior de peças plautinas (Dutsch, 2008, p. 30-9).

Destacamos aqui uma parte do trecho de *Aululária*, que Dutsch elege para comparar aspectos da fala feminina em Plauto e Terêncio. Ali, Eunômia convoca o *senex* Megadoro, seu irmão, para uma conversa sobre o futuro deste, que embora já velho, ainda não se casou:

*EVN. Quamquam haud falsa sum nos odiosas haberi;
 Nam multum loquaces merito omnes habemur,
 Nec mutam profecto repertam ullam esse* 125
[†]*Hodie dicunt mulierem ullo in saeculo.
 Verum hoc, frater, unum tamen cogitato,
 Tibi proxumam me mihique esse item te;
 Ita aequom est quod in rem esse utrique arbitremur*
Et mihi te et tibi <me> consulere et monere, 130
*Neque occultum id haberi neque per metum mussari,
 Quin participem pariter ego te et tu me [ut] facias.
 Eo nunc ego secreto te huc foras seduxi,*

Vt tuam rem ego tecum hic loquerer familiarem. (Aul. 123-34; grifo nosso)

EUNÔMIA: Não ignoro que nós somos consideradas desagradáveis, pois, com razão, somos todas tidas como tagarelas. E dizem que, com certeza, nenhuma mulher muda foi encontrada <125> nos dias de hoje ou em tempo algum. Mas, meu irmão, considere somente isto: como **eu** sou íntima de **você**, da mesma maneira **você** é de **mim**. Assim, porque estamos um a favor do outro é justo considerarmos adequado **você** a **mim**, **eu**, a **você**, consultar e aconselhar, <130> e não ter nenhum segredo e não calar por medo, de tal forma que **você me** faça cúmplice da mesma maneira, e **eu, você**. Agora **eu lhe** trouxe aqui para fora em segredo para que **eu** pudesse falar **com você** de um assunto de família.

A afirmação inicial de Eunômia, de fundo misógino, (Aul. 123-5) é bastante categórica: segundo ela, é sabido que as mulheres falam demais.¹⁵³ Como destaca Dutsch (2008, p. 25), ainda que o tom seja de ironia, o fato de, logo em seguida, Eunômia discorrer prolixamente sobre sua relação com o irmão tornaria a afirmação incontestável. A conversa entre os personagens em cena vai se estender por 30 versos, até que a matrona revele sua real intenção: ela quer propor que o irmão se case.

Como destacamos no trecho citado, o diálogo prossegue numa sequência envolvendo os pronomes pessoais *ego* e *tu* (declinados adequadamente em cada situação). Para Dutsch (2008, p. 25-6), como efeito dessa sequência, Eunômia estaria evocando uma relação de efetiva proximidade entre os irmãos. Além de tornar “real” – por meio das próprias palavras – a alegada prolixidade das mulheres, a sequência de “eu” e “você”, ainda segundo a estudiosa, acaba por construir essa relação de intimidade anunciada por Eunômia. O monólogo da matrona chega ao fim, e a interação entre os irmãos começa de fato:

<i>MEG. Da mihi, optuma femina, manum.</i>	135
<i>EVN. Vbi ea est? quis ea est nam optuma?</i>	
<i>MEG. Tu.</i>	
<i>EVN. Tune ais?</i>	
<i>MEG. Si negas, nego.</i>	
<i>EVN. Decet te equidem uera proloqui.</i>	
<i>Nam optuma nulla potest elegi:</i>	
<i>Alia alia peior, frater, est.</i>	
<i>MEG. Idem ego arbitror,</i>	140

¹⁵³ Adiante, ao abordar a questão do casamento em Plauto, tratamos do modo como esse tema, levantado por Eunômia, contribui para a construção dos personagens femininos na comédia do autor.

Nec tibi aduorsari certum est de istac re umquam, soror.

EVN. Da mihi operam, amabo.

MEG. Tuast; utere atque impera, si quid uis.

EVN. Id quod in rem tuam optimum esse arbitror, te id monitum
[aduento 145

MEG. Soror, more tuo facis.

EVN. Factum uolo.

MEG. Quid est id, soror?

EVN. Quod tibi sempiternum

Salutare sit, liberis procreandis ...

MEG. Ita di faxint!

EVN. Volo te uxorem

Domum ducere.

MEG. Ei, occidi! (Aul. 135-50)

MEGADORO: Ó ótima mulher, me dê a mão. <135>

EUN.: Onde está essa mulher? Mas quem é essa ótima?

MEG.: Você.

EUN.: Você disse “você”?

MEG.: Se você nega, eu nego.

EUN.: Convém que você mesmo fale a verdade. Pois não se pode escolher uma ótima: uma é pior do que a outra, irmão.

MEG.: Eu também penso assim; <140> é certo que nunca vou discordar de você quanto a esse assunto, minha irmã.

EUN.: Preste atenção em mim, por favor.

MEG.: Estou prestando. Tenha-me à sua disposição, ordene, o que quiser.

EUN.: Considero que seja algo ótimo a seu favor, isso que estou para lhe aconselhar. <145>

MEG.: Minha irmã, você está agindo como de costume.

EUN.: Que isso seja verdade.

MEG.: O que é, irmã?

EUN.: Algo que seja sempre benéfico para você: ter filhos...

MEG.: Que os deuses assim façam!

EUN.: Quero que você se case.

MEG.: Ai, estou perdido!

Ao que parece, a estratégia de Eunômia surtiu efeito. Até a matrona anunciar seu desejo de que o irmão se case, Megadoro afirma reiteradamente pensar como a irmã, sempre mostrando concordância com ela (v. 137, 140-1, 142, 149). Dutsch chama a atenção para o fato de que, pelo menos até o verso 142, a caracterização de Eunômia não se deu por meio de vocabulário tido como feminino. É apenas no verso 142 que um daqueles termos que estudiosos como Adams usam para identificar as falas femininas vai ser registrado: aqui o termo é *amabo*.

Dutsch ainda compara a estratégia de Eunômia com a de Sóstrata, a sogra da peça terenciana *Hecyra*. A estudiosa aponta para a semelhança que a fala das duas mulheres tem: assim como Sóstrata fizera com o marido, Eunômia precisa primeiro assegurar sua boa intenção em relação a seu irmão. Essa necessidade adviria de uma prévia concepção negativa dos interlocutores masculinos acerca das mulheres. Quanto à Sóstrata, pudemos ver anteriormente o discurso misógino que o marido lhe dirige no início da peça.¹⁵⁴ A conclusão da comparação que a estudiosa faz entre a estratégia feminina em cada autor é a seguinte:

“As falas da sogra em Terêncio e de Eunômia em Plauto refletem diferenças estéticas significativas, ainda construídas sobre suposições bastante similares sobre o comportamento linguístico das mulheres, ao trazer à tona um delicado problema pessoal que elas têm com um parente próximo. Em ambas as amostras, isso envolve uma longa introdução, com ênfase na boa intenção da enunciadora, na sua relação com o interlocutor e confissão simbólica de que, devido a seu gênero, sua credibilidade é questionável. Parece plausível que as plateias tenham reconhecido os preâmbulos repletos de afeto como uma das estratégias linguísticas típicas de mulheres no teatro. **Também é tentadora a possibilidade de que a prática discursiva que molda as declarações de Sóstrata e Eunômia tenha definido a fala cotidiana das mulheres romanas.**”¹⁵⁵

Podemos ver aqui aspectos interessantes de uma abordagem que vai além da questão do vocabulário tido como feminino. Para se estabelecer um panorama sobre o discurso feminino, parece-nos essencial, como faz Dutsch, considerar que esse discurso faz parte de uma linguagem, como pudemos ver pelos excertos apresentados até aqui, bem mais dinâmica, isto é, não limitada apenas pelo emprego de determinados termos de acordo com o gênero de seu enunciadador. Além disso, ainda é preciso levar em conta o fato de que há uma espécie de poética do feminino pré-estabelecida no palco da paliata. Como mostra Dutsch ao tratar de Sóstrata e Eunômia, os

¹⁵⁴ Tratamos da passagem na seção “Mulheres em Plauto: entre “gender” e “genre” de nossa Introdução. Quanto à presença mais dispersa do julgamento negativo que os homens fazem das mulheres em *Aululária*, sobretudo em relação ao matrimônio, trataremos no capítulo “Casamento como *ludi* em Plauto”.

¹⁵⁵ “The speeches of Terence’s mother-in-law and Plautus’ Eunomia reflect significant aesthetic differences, yet build on fairly similar assumptions about the linguistic behaviour of women in broaching a delicate personal matter with a close relative. In both samples this involves a long introduction stressing the speaker’s good will, her close relationship with the addressee and a token admission that, given her gender, her credibility is questionable. It appears plausible that the audiences would have recognized affectionate preambles as one of the linguistic strategies typical of women in drama. It is also tantalizingly possible that the discursive practice that shaped the utterances of Sostrata and Eunomia would also have define the daily speech of Roman women” (Dutsch, 2008, p. 27-8).

personagens estão inseridos num contexto em que opiniões sobre seu discurso, as quais envolvem julgamentos prévios com base no gênero desses personagens, estão presentes e agindo sobre o modo como as mulheres vão lidar com esse tipo de estereótipo: confirmando-o, negando-o ou, por vezes, fazendo com que ele aja a seu favor.

Nosso estudo também vai nesse sentido, mas, adiantamos, diferirá da abordagem de Dutsch em alguns aspectos. Primeiramente, em relação a extensão de nosso *corpus*: não pretendemos verificar de maneira sistemática em que medida o discurso feminino é caracterizado na obra de Terêncio; isto é, como já apontamos, nosso recorte da *fabula palliata* vai se restringir à comédia plautina. Além disso, escapa ao nosso interesse central mostrar de que modo a realidade da sociedade romana (ou até mesmo grega, se pensarmos nos estudos cujo foco é a adaptação que os comediógrafos romanos fizeram da Comédia Nova) é refletida no palco da paliata. Evidentemente vez ou outra, questões como essas virão à tona em nosso estudo e serão tratadas de maneira bastante pontual.

Mas qual é a concepção de discurso em que Dutsch ampara seu estudo? A estudiosa (Dutsch, 2008, p. 14) explica que:

“o termo ‘discurso’ será utilizado no sentido desenvolvido pelos linguistas que incorporaram a obra de Foucault sobre as estruturas discursivas nas pesquisas sobre ‘discurso’, entendido como uso da linguagem. Dentro desse contexto, **o discurso é visto como um texto formado pelas circunstâncias particulares de sua produção, especialmente o evento de fala específico, e, em última análise, é moldado pelas estruturas sociais mais amplas e as molda**”¹⁵⁶

Ao tratar da metodologia empregada em seu estudo, Dutsch afirma que seu primeiro objetivo é observar padrões de repetição e semelhança no discurso feminino, voltando sua atenção para a fala das mulheres nos próprios textos da comédia romana. Em seguida, ela passa a tratar desses padrões a partir de outros discursos sobre o feminino – seja da perspectiva de outros autores antigos, como Cícero, Quintiliano e Tito Lívio, seja da perspectiva de estudiosos da Modernidade, como Jacques Derrida e Julia Kristeva.

¹⁵⁶ “The term ‘discourse’ will be used in the sense developed by those linguists who incorporated Foucault’s work on discursive structures into research on ‘discourse’ understood as the use of language. Within this framework, **discourse is viewed as a text formed by the particular circumstances of its production, especially the specific speech event, and ultimately shaped by – and shaping – the larger social structures**” (Dutsch, 2008, p. 14; grifo nosso).

É, segundo a própria estudiosa,¹⁵⁷ esse movimento de partir do interior do texto das peças para, em seguida, observar também o que se diz sobre a fala feminina fora delas que torna a abordagem de Dutsch divergente da apresentada por McClure (1999) em seu estudo sobre os discursos femininos no drama ático *Spoken like a woman*. Ali, McClure trata de peças de Ésquilo, Eurípides e Aristófanes, a partir da noção de “gêneros de discurso ou verbais” (“verbal or speech genre”, p. 35),¹⁵⁸ assim definida:

“Gêneros verbais correspondem a atividades e práticas sociais e as acompanham. Eles são ‘formas culturalmente reconhecidas, rotinizadas e, às vezes, embora não obrigatoriamente, abertamente marcadas e formalizadas, bem como categorias de discurso em uso em comunidades e sociedades particulares’”¹⁵⁹

Embasando-se nessa noção, McClure faz um movimento, em essência, contrário ao de Dutsch, *i. e.*, a estudiosa procura primeiro identificar quais gêneros verbais foram associados a homens e mulheres na tradição literária grega antiga. A partir daí é que McClure volta seu olhar para o texto de algumas das peças do teatro grego antigo para observar a forma como esses textos empregam tais práticas discursivas masculinas e femininas como um veículo para explorar as funções o *status* da fala de cidadãos adultos na pólis do século V a.C. (McClure, 1999, p. 3-4).

Essa preocupação em relacionar texto e realidade social (seja num movimento do texto para a realidade, seja num movimento inverso) é um dos aspectos que torna nossa abordagem divergente da de Dutsch. Como ela evidencia em sua definição de discurso (e também em sua metodologia), sua leitura procura observar as peças da *fabula palliata* de maneira mais interligada ao contexto histórico em que elas foram produzidas. Mas, para isso, conforme acima referimos, ela se vale de textos produzidos em épocas bastante posteriores à dos comediógrafos e à do público para o qual as peças foram inicialmente escritas.

Não negamos a importância do contexto de produção de uma obra tanto para sua interpretação contemporânea ao momento de sua criação quanto para nossa leitura moderna. Mas, como já discutimos acima, para nosso enfoque, há limitações que julgamos importantes se

¹⁵⁷ A divergência é indicada pela própria estudiosa (Dutsch, 2008, p. 13-4).

¹⁵⁸ Exemplos de estudos citados por McClure que também adotam essa noção são: Bakhtin, 1986 e Sherzer, 1987.

¹⁵⁹ “Verbal genres correspond to and accompany activities and social practices; they are the ‘culturally recognized, routinized, and sometimes though not necessarily overtly marked and formalized forms and categories of discourse in use in particular communities and societies’”; McClure, 1999, p. 35.

considerar sobre abordagens desse tipo. Uma das principais, a nosso ver, é a escassez de evidências textuais e mesmo arqueológicas quanto a muitos aspectos da realidade social à época de Plauto. Tal escassez muitas vezes faz com que estudiosos tomem a própria obra de Plauto como testemunho absoluto da vida romana desse período.

Um exemplo em que tais limitações se mostram, a nosso ver, de modo claro é quanto ao tema do casamento. Quando abordado nas pesquisas sobre nosso autor,¹⁶⁰ não é incomum que os que o fazem costumem tomar como pressupostos jurídicos elementos que provêm exatamente das próprias peças de Plauto ou ainda de textos remanescentes de Menandro. Parece-nos que a razão para esse estado da questão se dá sobretudo porque o texto do comediógrafo é praticamente o único conjunto de textos mais completo da época em que o autor escreveu, criando uma situação de certa forma paradoxal. Isso porque, mesmo quanto a outros aspectos legais, se discute o quanto há nesses textos de características da sociedade romana e o quanto Plauto mantém dos modelos gregos que serviram de base para sua composição.¹⁶¹

Assim como em nosso estudo anterior sobre a comédia *Cásina* (Rocha, 2013), a abordagem que adotamos aqui privilegiará, como parâmetro para a análise das personagens plautinas, não tanto o mundo dos espectadores plautinos ou do (hipotético, visto que perdido)

¹⁶⁰ Alguns exemplos da bibliografia que levantamos sobre o assunto são: Radin, 1910; G. W. Williams, 1958; Varela, 1994; Rosenmeyer, 1995; Braund, 2005. Para uma abordagem que, a partir de aspectos dramáticos, procura observar o tema do casamento com enfoque em seus valores sociais, cf., por exemplo, o capítulo “*Aulularia* – City-state and individual” do estudo *The Roman Comedy* de Konstan (1983, p. 33-46).

¹⁶¹ Em capítulo do recém-publicado manual *The Oxford handbook of Greek and Roman Comedy*, Gaertner (2014, p. 615-33) apresenta um breve panorama sobre os mais importantes estudos realizados até então, que tentam determinar a origem (grega ou romana) de aspectos jurídicos presentes em Plauto, Terêncio e nos fragmentos de poetas cômicos romanos. Além disso, o estudioso expõe alguns dos problemas relacionados à análise desse tipo de linguagem nas *comoediae palliatae*. A título de exemplo, lembramos que, ainda no século XX, estudiosos se dedicavam a delimitar as influências dos modelos gregos sobre as questões jurídicas representadas nos textos dramáticos. É o caso do estudo bastante abrangente de Scafuro que trata da Comédia Nova grega e romana: “apesar de toda a abundância de novos textos, comentários, explicações jurídicas e estudos sobre a ‘lei em ação’, não houve ainda um estudo abrangente sobre leis e a Comédia Nova desde a monografia de 1962 de Paoli. Espero que esse livro possa preencher parte dessa lacuna. (...) Os objetivos finais de minha pesquisa (dos quais os objetivos expressos no parágrafo anterior são subsidiários) são distinguir o núcleo ático – se há um e se ele pode ser razoavelmente conhecido – de qualquer episódio de conduta relevante...” (“For all the wealth of new texts, commentaries, explications of the law, and studies of “law in action”, there has been no comprehensive study of law and New Comedy since Paoli’s 1962 monograph. I hope this book might fill some part of that gap. (...) The ultimate aims of my inquiry (to which the aims expressed in the last paragraph are subsidiary) are to distinguish the Attic kernel – if there is one and if it can be reasonably know – of any relevant procedural episode...”; Scafuro, 1997, p. 6-7).

modelo grego, e sim o mundo que o *corpus* dos textos nos permite delinear, o qual Gratwick (p. 15) denomina com a feliz expressão “Plautópolis”.¹⁶²

Dessa forma, preferimos nos centrar no texto plautino, procurando observar o discurso feminino em funcionamento no interior do que é válido pelo menos enquanto se representam as peças. Esse recorte vai definir o que entendemos aqui por discurso. A fim de observar o modo como a fala da mulher (e, muitas vezes, conseqüentemente a própria mulher) é caracterizada, nosso enfoque será identificar recursos linguísticos pelos quais a fala da mulher e as mulheres em si são caracterizadas. Contudo, notamos que, tão importante quanto o que os próprios personagens femininos dizem, é observar o que se diz sobre as mulheres no palco plautino. Isso porque, muitas vezes, o funcionamento implicado num comportamento tido como tipicamente feminino gira em torno de características não raro atribuídas a essas mulheres.

Recorremos aqui novamente à questão do casamento como exemplo: veremos que a forma como a *uxor dotata* vai ser representada tem características que muitas vezes estão subentendidas na fala do homem sobre o casamento. E mesmo a fala de uma esposa com dote nem sempre corresponde à representação que os homens costumam fazer delas. Mas, como buscaremos argumentar, a caracterização discrepante do discurso da *uxor dotata* faz sentido dentro da comédia: é uma das importantes convenções dramáticas que geram humor no palco plautino.

No mesmo sentido, acreditamos que funciona a caracterização das mulheres (e também dos homens) como animais. Observamos anteriormente que, na visão de Schauwecker, no caso das meretrizes, por exemplo, a estratégia de convencimento desse tipo de personagem se constrói por semelhança (ou diferença) em relação à matrona, tipo que, por sua vez, seria construído por semelhança ao que é (mais ou menos) masculino. O tipo da meretriz, por sua vez, é associado, num quadro mais amplo, a um imaginário relacionado a animais.

1.4. As mulheres da “Plautópolis”

Para tratar de alguns dos aspectos relacionados à presença de personagens femininos na comédia de Plauto, tomemos como exemplo a peça *Cásina*. Ali, ao observarmos mais de perto

¹⁶² Procuramos discutir, mesmo que de forma incipiente, a representação da geografia e do espaço em geral no teatro plautino em nossa pesquisa de iniciação científica, intitulada *Espaços da Cena no Gorgulho de Plauto* (FAPESP, processo nº05/59709-6, com orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso).

um dos fenômenos em voga nas pesquisas atuais sobre nosso autor, *i. e.*, a referência ao teatro dentro do teatro,¹⁶³ o destaque a determinados recursos (hoje em geral apontados como “metateatrais”) na peça em questão¹⁶⁴ fez com que notássemos uma caracterização bastante especial dos personagens femininos nessa comédia.

Com isso, em *Cásina* se apresentam singularmente, por exemplo, uma *serua callida*, a “escrava esperta” – como se sabe, o mais comum em Plauto é termos um *seruus* nesse papel de elaborador de enganos, artimanhas que costumam ser identificadas como peças nas comédias de Plauto.¹⁶⁵ Além disso, o que é mais surpreendente no legado plautino, em *Cásina* esposas passam a ser “matronas espertas” (*matronae callidae*): é dessa forma que ali atormentam os maridos.¹⁶⁶ Em estudos sobre referências ao teatro dentro do teatro em Plauto, destaca-se a equivalência desses personagens enganadores a participantes do mundo do drama, ou melhor, dos seus bastidores. Na peça em questão, não apenas as atitudes da escrava são comparáveis com a de uma “diretora”¹⁶⁷ e a de outros personagens a de atores, como também as próprias esposas se dizem “poetas”. A primeira a declarar que o engano planejado pelas mulheres da peça era uma obra de dramaturgia é a escrava Pardalisca:

PAR. Nec pol ego Nemeae credo, neque ego Olympiae,
Neque usquam ludos tam festiuos fieri 760
Quam hic intus fiunt ludi ludificabiles
Seni nostro et nostro Olympioni uilico.
 (...)
 Illae autem in cubiculo armigerum exornant duae,
Quem dent pro Casina nuptum nostro uilico; 770
Sed nimium lepide dissimulant, quasi nil sciant
Fore huius quod futurumst. (Cas. 759-62; 769-72)

PARDALISCA: Por Pólux, acredito que nem em Nemeia, nem em Olímpia, nem em qualquer outro lugar se fizeram peças tão divertidas <760> quanto as

¹⁶³ Denominado frequentemente como “metateatro” (M. Barchiesi, 1969; N. W. Slater, 2000 [1985]), ou “metapoesia” (I. T. Cardoso, 2005, que discute definição e usos do termo “metateatro” no âmbito dos estudos clássicos).

¹⁶⁴ Cf. Petrone, 1983; N. W. Slater, 2000 [1985]; B. Williams, 1993; Questa, 2003, p. 45-60.

¹⁶⁵ Por exemplo, em *Mo.* 510 e *Ps.* 754.

¹⁶⁶ N. W. Slater (2000 [1985], p. 68) afirma que a atitude de Cleóstrata é única dentro do repertório da comédia romana: “sua surpresa e raiva motivam-na a fazer o que nenhuma outra *matrona* da comédia romana faz: assumir o controle do enredo e se tornar no restante da peça a *poeta* no comando da ação” (“her surprise and rage motivate her to do what no other *matrona* in Roman comedy does: to seize control of the plot and become for the remainder of the play the *poeta* in charge of action”).

¹⁶⁷ Usamos aqui o termo proposto por Questa (2003, p. 45-60).

peças que se pregam aqui dentro no nosso velho e no nosso caseiro Olímpio. (...) Elas duas, por outro lado, enfeitam no quarto o escudeiro, que vai ser dado no lugar de Cásina, como esposa ao nosso caseiro. <770> Mas fingem muitíssimo bem, como se não soubessem de nada do que está para acontecer.

Alguns versos depois, a matrona Mírrina compara, de forma direta, as mulheres da peça a poetas. Depois de enganar seus rivais, elas passarão de dramaturgas à plateia:¹⁶⁸

MY. Acceptae bene et commode eximus intus 855
Ludos uisere huc in uiam nuptialis.
Numquam ecastor ullo die risi adaeque,
Neque hoc quod relicuom est plus risuram opinor.
(...)
Nec fallaciam astutiorem ullus fecit 860
Poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis. (Cas. 855-8; 860-1)

MÍRRINA: Tratadas bem e de acordo, vamos daqui de dentro <855> para a rua assistir a nossa peça nupcial. Por Castor, nunca, em dia algum, ri tanto, e acho que pelo resto da minha vida não vou rir tanto. [...] Poeta algum compôs uma artimanha <860> mais bem bolada que esta bolada por nós.

Tem chamado atenção, portanto, a exuberante comparação entre mundo e teatro evidente em falas como as acima citadas. Porém, foi a atenção a outros aspectos, por vezes mais discretos, da fala dos personagens em *Cásina* que nos fez voltar nosso olhar para o modo como as esposas vão assumindo esse caráter *callidus* no decorrer das peças. Ilustraremos nossa apreciação a seguir.

1.4.1. *Matronae callidae*

Cleóstrata e Mírrina, de *Cásina*, são exemplos de um tipo feminino presente na comédia plautina: a *matrona*, ou esposa.¹⁶⁹ Há uma tendência geral de se classificar as *matronae* plautinas com esboços de traços grosseiros e gerais (em contraste com a psicologia mais refinada das

¹⁶⁸ Sobre a passagem, cf. Petrone, 1983, p. 11-2; B. Williams, 1993, p. 53, Rocha, p. 52.

¹⁶⁹ Sobre a caracterização das esposas plautinas em geral, cf. Schuhmann, 1977; Moore, 1998, p. 158-180. Sobre a caracterização dos personagens femininos na Comédia Nova grega e romana em geral, cf. Duckworth, 1952, p. 253-261; Z. de A. Cardoso, 1988; Hunter, 1989, p. 83-95.

esposas das peças de Menandro ou Terêncio, por exemplo),¹⁷⁰ o que levaria a presumir certa uniformidade em sua composição.

Porém cumpre notar que, inicialmente, as duas vizinhas se mostram bastante diferentes entre si. Cleóstrata, ao menos pelo que diz o prólogo (v. 58-59; 63), está desde o princípio da ação em guerra contra o marido e a favor do filho, que se apaixonara pela escrava que dá nome à peça. Já Mírrina, em sua primeira participação na trama (v. 165-216), se mostra esposa obediente e conformada. Ela sugere, inclusive, que a amiga aceite o comportamento infiel do marido para não correr o risco de ouvir os termos de divórcio:

MY. *Tace sis, stulta, et mi ausculta.*
Noli sis tu illi aduorsari; 205
Sine amet, sine quod lubet id faciat,
Quando tibi nil domi delictuum est.
CLE. *Satin sana's? nam tuquidem aduorsus*
Tuam ista <ec> rem loquere.
MY. *Insipiens,*
Semper tu huic uerbo uitato abs tuo uiro.
CLE. *Cui uerbo?*
MY. *Ei foras, mulier. (Cas. 204-210.212)*

MÍ.: Faça o favor de ficar quieta, sua tola, e me escute. Não queira ser adversária dele: <205> deixe que se apaixone, deixe que faça aquilo que o agrada, já que nada lhe falta em casa.

CLEÓSTRATA: Você está batendo bem? Porque você mesma está falando contra seus próprios interesses.

MÍ.: Desajuzada, mantenha seu marido sempre longe daquela expressão.

CLE.: Que expressão?

MÍ.: “Para fora, mulher!”¹⁷¹

Dessa forma, podemos pensar que Mírrina se diferencia da descrição que se costuma fazer das esposas presentes nas peças de Plauto em geral, que são retratadas como ciumentas e causadoras de problemas aos seus cônjuges.¹⁷²

¹⁷⁰ Cf. discussão em Hunter, 1989. p. 12-3.

¹⁷¹ *Ei foras, mulier* (v. 210.212): essa seria uma das fórmulas de divórcio romanas. Em *Anfitrião*, tem-se outra fórmula, dita por Alcmena: *ualeas, tibi habeas res tuas, reddas meas* (“Adeus! Pegue suas coisas e devolva as minhas”). Sobre o assunto, cf. Rosenmeyer, 1995.

¹⁷² Na Antiguidade greco-romana, evidentemente a má fama das esposas não é exclusividade plautina, nem da comédia. No *De Oratore* de Cícero (II, 69, 278), por exemplo, temos a reprodução de uma piada, apresentada como exemplo da utilidade do humor na retórica, sobre um siciliano que pede ao colega mudas da figueira na qual sua

O mal-estar dos maridos é, por sua vez, apresentado de diversas formas.¹⁷³ Em *Asinária*, o velho Demêneto, ao ser questionado por seu filho Argiripo se amava sua esposa, responde que, de fato, a ama – quando ausente:

ARG. *Quid ais, pater?*
Ecquid matrem amas?
DE. *Egone illam? nunc amo, quia non adest.* (*Asin.* 898-9)

ARGIRIPO: O que você está dizendo, pai? É verdade que você ama minha mãe?

DEMÊNETO: Eu? Sua mãe? Amo agora, porque ela não está aqui.

Em *Cásina*, é Cleóstrata quem não escapa das injúrias do marido. Lisidamo diz, ainda que em aparte, que deseja ver a esposa morta:¹⁷⁴

CLE. *Obsecro, sanun es?*
LY. *Sanus. Quam ted amo!*
CLE. *Nolo ames.*
LY. *Non potes impetrare.*
CLE. *Enecas.*
LY. *Vera dicas uelim.* (*Cas.* 232-4)

CLE.: Faça-me o favor, você está batendo bem?

LISIDAMO: Claro! Amo tanto você!

CLE.: Não quero seu amor.

LI.: Você não pode impedir!

CLE.: Você me mata!

LI.: Quem dera fosse verdade o que você está dizendo...

Já em *Trinumo*, uma mulher na vida do homem é sinônimo de uma “praga”. Cálicles e Megarônides desejam um ao outro, quase como uma maldição, que as respectivas esposas lhes superem em anos de vida:¹⁷⁵

esposa havia se enforcado. Quintiliano cita a mesma piada em sua *Institutio Oratoria* (*Inst.* 6. 3. 88). Sobre este texto, cf. Miotti, 2010.

¹⁷³ Duckworth (1952, p. 23) comenta a presença desse *tópos* já na Comédia Média, citando os fragmentos 221, 251, 252, 253 e 292 de Antífanos.

¹⁷⁴ Outros exemplos de passagens plautinas em que se comenta o desejo pela morte da esposa são: *Aul.* 155-6; *Cist.* 175; *Epid.* 175-7.

¹⁷⁵ Duckworth (1952, p. 284) descreve essa passagem como “talvez o *locus classicus* em Plauto para a atitude dos maridos em relação às suas esposas” (“perhaps the *locus classicus* in Plautus for the attitude of husbands towards

CA. *Quid tua agit uxor? ut ualet?*
 ME. *Plus quam ego uolo.*
 CA. *Bene hercle est illam tibi ualere et uiuere.*
 ME. *Credo hercle te gaudere, si quid mihi mali est.*
 CA. *Omnibus amicis quod mihist cupio esse idem.*
 ME. *Eho tu, tua uxor quid agit?*
 CA. *Immortalis est;* 55
Viuit uicturaque est.
 ME. *Bene hercle, nuntias,*
Deosque oro ut uitae tuae superstes suppetat.
 <CA.> *Dumquidem hercle tecum nupta sit, sane uelim. (Trin. 51-8)*

CÁLICLES: E sua esposa, o que tem feito? Vai bem de saúde?
 MEGARÔNIDES: Melhor do que eu gostaria.
 CA.: Por Hércules, para você é um bem que ela viva e esteja bem de saúde.
 ME.: Acredito, por Hércules, que você se alegraria por eu ter esse tipo de mal.
 CA.: Aquilo que tenho para mim, desejo o mesmo a todos os meus amigos.
 ME.: O quê! Mas e sua esposa, como vai?
 CA.: É imortal. Vive e há de viver para sempre. <55>
 ME.: Por Hércules, você anuncia um bem, e eu rezo aos deuses que permitam que ela sobreviva à sua vida.
 <CA.>: De fato, por Hércules, se ela fosse casada com você, eu desejaria muito isso.

Com essas amostras, podemos perceber a maneira variada com que Plauto apresenta o *tópos* da mulher como um tormento na vida do homem.¹⁷⁶ Em comum, há não só o fato de que a presença da esposa é sempre fonte de problemas e mal-estar, mas também, em termos de recursos poéticos, a maneira como os maridos apresentam sua insatisfação: em todas as passagens acima

their wives”). Moore (1998, p. 158), ao tratar do tema do casamento, acrescenta outro exemplo de imprecisão semelhante em *Asinária*: “LIBANO: Se você me disser uma mentira hoje, que sua esposa lhe supere na idade e que, com ela viva, você, em vida, encontre antecipadamente a morte!” (*LI. Siquid med erga hodie falsum dixeris, Vt tibi superstes uxor aetatem siet, Atque illa uiua uiuus ut pestem oppetas; As. 20-2*).

¹⁷⁶ A permanência desse *tópos* da esposa com dote se nota mesmo na poesia de Marcial (produzida cerca de três séculos depois do período de atividade de Plauto). Um dos epigramas do oitavo livro do autor imperial trata do risco que se corre ao se casar com uma *dotata*: “Você pergunta por que eu não quero me casar com uma rica? Não quero ser esposa de minha esposa. Ó Prisco, que sua matrona seja inferior a você: de outro modo, mulher e marido se tornam iguais” (*Vxorem quare locupletem ducere nolim, Quaeritis? uxori nubere nolo meae. Inferior matrona suo sit, Prisce, marito: Non aliter fiunt femina uirque pares; MART. 8.12*). Por ocasião da defesa de nossa tese de doutorado, o Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila nos chamou a atenção para esse aspecto, comentando o quanto Marcial lida habilmente aqui com a diferença semântica entre os verbos *ducere* e *nubere*, que em português se traduzem da mesma maneira (“casar-se com”), mas que em latim têm sentidos diferentes: como se sabe, *ducere* diz respeito à ação do homem que se casa (cf. sentido 5 do verbete no *OLD*); enquanto *nubere* é empregado para tratar da mesma ação, mas tendo como sujeito a mulher (cf. sentido 1 de *nubo* no *OLD*).

destacadas, há o uso da ironia. Num primeiro momento, o que podemos perceber é que essa ironia do marido parece ser mais contida quando em presença da matrona. Enquanto Cálicles e Megarônides, de *Trinumo*, parecem estar à vontade para rogar suas pragas mutuamente, Lisidamo, de *Cásina*, é um marido mais comedido, que tenta, pelo menos inicialmente, agradar a sua esposa. No capítulo seguinte, veremos que em *Menecmos*, por exemplo, a simulação de loucura parece dar maior abertura para que o jovem dirija ofensas mais graves à mulher que afirma ser sua esposa.

Voltando às mulheres de *Cásina*, à parte a opinião masculina sobre as esposas, e apesar da diferença inicial entre as duas *matronae* da comédia (Cleóstrata e Mírrina), ao longo da ação veremos que elas de fato se juntam para pôr em prática o plano da esposa de Lisidamo (v. 855-74). Somente a partir de então, ambas as matronas acabam se comportando segundo o arquétipo terrível que lhes imputam os homens.

Portanto, é preciso constatar que, de um lado, a uniformidade que se costuma apontar na caracterização das *matronae* não é necessariamente ponto de partida para Plauto, podendo ser resultado de um desenvolvimento da composição dos personagens durante o decorrer da ação da peça. E quem tem acesso à comédia *Cásina* como um todo percebe que o modo como as esposas ali atormentam os maridos não é o mais usualmente apontado na própria comédia de Plauto como “feminino” (por exemplo, gastos excessivos e cobranças por obrigações advindas de um casamento com dote).

Como apontamos há pouco, ocorre, sim, nessa peça, uma absorção de características convencionalmente atribuídas a outros personagens da *palliata*, nesse caso, a de um tipo favorito de nosso autor: os escravos enganadores (*serui callidi*).¹⁷⁷ Cabe colocar em questão a maneira como um tipo “contagia” o outro: nossa impressão, nesse caso, é de que tal influência se manifesta por meio da linguagem sobre as mulheres e das próprias mulheres.

Em *Cásina*, ao assumir características de um *seruus callidus*, as esposas passariam a se expressar e, uma vez que no texto teatral, a ação se infere muitas vezes a partir da fala,¹⁷⁸ também a se comportar – ao menos em termos dramáticos – como escravos. Mas, em que medida ainda mantêm as características de *matronae*? A resposta depende, segundo acreditamos, de uma

¹⁷⁷ Essa inversão de papéis não é exclusividade do âmbito feminino. Lembremo-nos, por exemplo, da ação de *Anfitrião* em que o deus Mercúrio também assume o papel de um *seruus callidus*. Sobre o assunto em *Anfitrião*, cf. Costa, p. 52.

¹⁷⁸ Cf. Übersfeld, 1978.

observação mais ampla do modo como tais contrastes entre a matrona e os demais tipos se manifestam no texto plautino em geral. Na maior parte dos estudos até o momento consultados falta uma compreensão mais abrangente e precisa sobre quais seriam as características do discurso feminino em Plauto (em termos de fala e ação), e, conseqüentemente, o *modus operandi* do poeta na construção do tipo feminino no conjunto de sua obra.

A atenção aos versos citados de *Trinumo* citados acima, em que a caracterização das mulheres se dá por meio da fala dos homens, colocou em destaque alguns procedimentos poéticos que se mostram *topoi* na poesia plautina. A equivalência entre a *uxor dotata* e uma maldição na vida do homem, bem como a comparação entre as mulheres e animais, são alguns dos recursos cômicos que podemos enumerar.¹⁷⁹ A constância com que aparecem no *corpus* plautino e, sobretudo, se esse tipo de recurso é registrado predominantemente nas falas masculinas sobre mulheres em geral, é uma questão que nos parece relevante. Para tratar do primeiro aspecto, observamos o discurso masculino sobre as esposas com dote e sobre o casamento no capítulo “Casamento como *ludi* em Plauto”. Em seguida, tratamos mais diretamente das referências a animais na poesia plautina no capítulo “Considerações para um bestiário feminino em Plauto”.

Quanto às mulheres incluídas no rol das matronas plautinas, diferentes nuances na sua caracterização têm sido reconhecidas, com maior ou menor relativização, quando da descrição de algumas esposas (ao menos à primeira vista) como sérias e bondosas. Em *Estico*, as irmãs Pânfila e Panégiris são apresentadas como *uxores* à espera de seus maridos. Mesmo com a insistência do pai, Antifonte, que tenta convencer as filhas a abandonarem os respectivos cônjuges (desaparecidos há anos), as irmãs permanecem fiéis e persistem no casamento. Alcmena de *Anfitrião* é outro exemplo de boa esposa: enganada pelo deus Júpiter, a matrona trai o marido sem o saber,¹⁸⁰ acreditando que era ele quem havia voltado da guerra contra os teléboas – ao passo que, na verdade, o regressante era Júpiter disfarçado de Anfitrião. É comum apontar-se (não sem polêmica) a ária em que a *uxor* se lamenta sobre a partida do marido (v. 633-53) como um exemplo de hino à virtude da esposa romana.¹⁸¹

¹⁷⁹ Para uma enumeração em que constam também outras estratégias plautinas, cf., por exemplo, Taladoire, 1957.

¹⁸⁰ *Anfitrião* é a única das comédias da *paliata* remanescentes que apresenta como personagem uma esposa infiel (cf. Duckworth, 1952, p. 150).

¹⁸¹ Cf. Duckworth, 1952, p. 173.

Contudo, o caráter excepcional da bondade de tais *matronae* vem sendo reconsiderado.¹⁸² Chamamos a atenção para a relativização que Konstan e Dutsch fazem da representação das matronas. Em “Women’s Emotions in New Comedy” (Munteanu, 2011, p. 57-88), os estudiosos relacionam essa nuance entre os tipos à maneira como o gênero da *palliata* permite representar, a depender do gênero do personagem, a raiva. Alcmena diferiria do comportamento das matronas tidas como típicas *uxores dotatae* (nomeadamente, Cleóstrata de *Cásina*, Matrona de *Menecmos* e Doripa d’*O mercador*) porque o sentimento de raiva que a matrona demonstra quanto à desconfiança do marido, o general Anfítrio, que acredita que fora traído – o sentimento de traição é comum às demais *dotatae* plautinas – é controlado. Enquanto as *dotatae* demonstram uma raiva desmedida (lembremo-nos do conselho de Mírrina à amiga), Alcmena se mantém sob controle: “a raiva da esposa parece ser uma imagem de espelho da raiva do marido: ela está com raiva pelo fato de ele pensar que tem razão em estar com raiva dela”.¹⁸³

Também serve como exemplo dessa necessária relativização o caso, acima comentado, de Mírrina. Notamos que, à primeira vista, essa esposa é caracterizada como “boazinha”, do ponto de vista masculino – *i. e.*, favorável ao comportamento do marido da vizinha (v. 164-216). Entretanto, com o decorrer da ação, vemos que Mírrina passa a aliada de Cleóstrata e age à maneira da amiga, que desde o início da ação havia sido apresentada como a típica *uxor dotata*.

Assim, percebemos que a oposição recorrente entre a esposa “dotada” e as supostamente excepcionais esposas que, mesmo com dote – são devotadas aos maridos requer um olhar mais atento, que possa revelar aspectos intrínsecos à fala e ação dessas esposas e, portanto, também quanto a suas “personalidades” (*personae*), fazer valer a *uarietas* plautina. Vamos avaliar em que medida e por meio de que recursos outras esposas têm seu comportamento apresentado de forma diferente do usual no capítulo dedicado à análise das *matronae*, sobretudo nas peças *Aululária* e *Menecmos*, no capítulo em que as observaremos sob a ótica do casamento.

1.4.2. *Meretrices*

¹⁸² Sobre as esposas de *Estico*, comparadas com a de *Anfítrio*, cf. I. T. Cardoso, 2001. O alegado caráter sério desta fala de Alcmena é discutido; cf. Phillips, 1985; I. T. Cardoso, 2001. Para discussão sobre a suposta virtude exemplar de Alcmena, cf. também Dutsch, 2008, p. 153-6; Costa, 2011, p. 23-33.

¹⁸³ “The wife’s anger appears to be a mirror image of the husband’s anger: she is angry that he thinks that he has reason to be angry with her”; Munteanu, 2011, p. 73.

De modo análogo ao que ocorre com os demais personagens de *status* social mais baixo, como os escravos e parasitas, é notório que Plauto concede bastante espaço ao tipo das meretrizes (*meretrices*).¹⁸⁴ Dentre as prostitutas que fazem parte do elenco de personagens das peças plautinas, merecem destaque, pela relevância dentro do enredo, as cortesãs da peça *Báquides*, bem como as de *Menecmos* e *Truculento*.¹⁸⁵

Costuma-se apontar que, no cenário plautino, há basicamente dois tipos de *meretrices*: de um lado, as prostitutas independentes (ou seja, que administram seu ofício); de outro, as jovens que trabalham para um rufião ou uma rufiona, ou que se iludem com as promessas de amor de seus companheiros.¹⁸⁶ O último grupo é normalmente apresentado de forma mais simpática e atrativa ao público, em oposição às *meretrices* do primeiro, que são caracterizadas como mulheres confiantes, ávidas por dinheiro e dominadoras.¹⁸⁷

Na peça *Cásina*, percebemos que a lábria das cortesãs é célebre até mesmo entre os demais personagens femininos. Cleóstrata, ao ouvir o próprio marido, Lisidamo, reclamar de que ela não o tratava com a doçura necessária,¹⁸⁸ protesta imediatamente:

CLE. Non matronarum officiumst, sed meretricium, 585
Viris alienis, mi uir, subblandirier. (Cas. 585-6; grifo nosso)

CLE.: Maridinho, **cobrir de conversas doces** os maridos alheios não é tarefa de matrona, mas sim de meretriz.

A referência à *blanditia* (literalmente, “fala doce”) das meretrizes tem ecos também na ala masculina dos personagens da comédia plautina. O parasita Escovinha (*Peniculus*), da peça *Menecmos*, por exemplo, não perde a oportunidade de expor sua opinião sobre a meretriz Erócia.

¹⁸⁴ O tipo da prostituta, como aponta Hunter (1989, p. 92), tem papel significativo na comédia grega do período intermediário, mas parece ter tido menos destaque na Comédia Nova de mesma tradição, representada hoje sobretudo pelos textos remanescentes de Menandro. Ao menos é a conclusão a que se pode chegar pelo que foi legado da obra desse período da comédia grega.

¹⁸⁵ Como apontamos em nosso mapeamento, há personagens meretrizes ainda nas peças *Asinária*, *Cistelária*, *Mostelária*, *O mercador* e *O soldado fanfarrão*.

¹⁸⁶ Duckworth (1952, p. 260) define esse segundo grupo como *bonae meretrices*. Sobre a divisão, em linhas gerais, desses dois tipos de prostitutas, cf. Duckworth, 1952, p. 258-261; Barsby, p. 97-8.

¹⁸⁷ Cf. Hunter, 1989, p. 92. Sobre a caracterização geral das meretrizes em Plauto, cf., ainda, Ferreira, 2013.

¹⁸⁸ O termo latino usado pelo velho é *blanda*. Sobre a associação do discurso feminino à *blanditia* nos comentários de Donato às obras de Terêncio, cf. Dutsch, 2008, p. 49-91. MacCary e Willcock (p. 163-4) afirmam que *blanda* é o epíteto de meretriz (os editores indicam passagem de Ovídio (OV. *Am.* 1.15.18)) justamente pelo fato de que tal profissão exigiria um comportamento sempre “doce” com os clientes, a fim de se obter presentes e meios de sustento.

Um dos gêmeos Menecmos (patrono de Escovinha) era todo elogios à moça, com quem mantinha uma relação extraconjugal. O parasita resolve deixar clara sua opinião:

*PE. Meretrix tantisper blanditur, dum illud quod rapiat uidet;
Nam si amabas, iam oportebat nasum abreptum mordicus (Men. 193-5; grifo
nosso)*

ESCOVINHA: A meretriz fala com **doçura** por tanto tempo quanto estiver vendo aquilo o que pode tomar: pois se fosse amor, com certeza logo arrancaria o nariz dele com uma mordida.

Nessa fala temos um indício de que, tal como aponta Donato quanto a tais tipos presentes em Terêncio,¹⁸⁹ pode haver um campo lexical em comum nas peças de Plauto associável ao discurso que caracteriza as meretrizes. O verbo *blandiri*,¹⁹⁰ que, como vimos, se registra em *Menecmos* (193), é a raiz do termo usado por Cleóstrata, na fala citada anteriormente (*subblandirier, Cas. 586*).¹⁹¹

Além das equivalências lexicais, ressaltem-se as imagéticas. Como aponta Gratwick (p. 158), Erócia é caracterizada como um pássaro domado (e o gêmeo Menecmo, como uma isca).¹⁹² Esse tipo de associação (entre um animal, no caso o passarinho, e o objeto de desejo de um personagem) não é incomum em Plauto, como apontamos no capítulo dedicado às imagens de animais. Mas neste momento já podemos destacar que em *Cásina*, o escravo Olímpio narra a Calino, seu inimigo declarado na disputa pelo amor da escrava epônima, a futura noite que haveria de ter com a desejada moça. Na imaginação do caseiro, Calino assistirá às carícias que

¹⁸⁹ Cf. Dutsch (2008, p. 56-62).

¹⁹⁰ Segundo o *OLD*, o sentido do verbo *blandiri* seria “comportar-se ou falar de maneira agradável” (“to behave or speak ingratiatingly”), “coagir, estimular com palavras doces ou, por meio delas, persuadir” (“to coax, urge with or persuade by blandishments”) e “acalmar” (“to soothe”).

¹⁹¹ Mas, à parte as equivalências que identificam o tipo de personagem referido, de modo mais sutil, o público de *Menecmos* pode acompanhar (tal como vimos na análise das *matronae* de *Cásina*) a diferenciação no tratamento conferido pelos homens a um personagem feminino, agora em relação à prostituta Erócia, numa mesma cena. O referido Menecmo tratava a moça com alcunhas amorosas: “meu desejo” (*mea uoluptas, Men. 189*), “rosa” (*rosa, Men. 191*). Já Escovinha adota outro tom e a trata de forma mais direta: “meretriz” (*meretrix, Men. 193*).

¹⁹² O editor sugere, inclusive, como exemplo de um termo mais apropriado à imagem, designá-la não pela palavra *meretrix*, mas por *passer*. Costuma-se traduzir esse termo por “passarinho”, mas *passer* seria uma ave menor que uma pomba, segundo sugere Marcial no sétimo epigrama de seu primeiro livro, que citamos em tradução gentilmente de Robson Tadeu Cesila (que tratou do poema em sua tese (Cesila, 2008, p. 185-91)): “A pomba, delícias do meu Estela,/ (mesmo com Verona a me ouvir, direi)/ venceu o pardal de Catulo, Máximo./ Maior meu Estela que o teu Catulo,/ quanto maior é que o pardal a pomba” (*Stellae delictum mei columba,/ Verona licet audiente dicam,/ uicit, Maxime, passerem Catulli./ Tanto Stella meus tuo Catullo/ quanto passere maior est columba*).

ele, Olímpio, receberia de Cásina. Esta, por sua vez, não só haveria de chamar o caseiro de *mi animule* (“meu amorzinho”, v. 134), *mea uita* (“minha vida”, v. 135), *mea mellilla* (“meu docinho”, v. 135) como também de *meus pullus passer* (“meu pássaro preferido”, v. 138), *mea columba* (“minha pomba”, v. 138), *mi lepus* (“meu coelho”, v. 138).¹⁹³ Como vemos, a temática dos animais, dessa vez associada a amantes, torna a caracterizar o feminino. Aqui nomes de animais fazem parte da suposta linguagem da amada, relacionando o modo carinhoso como Cásina supostamente chamaria seu novo “marido”¹⁹⁴ a nomes de animais.¹⁹⁵

Interessante é ressaltar que, em *Cásina*, essa é uma fala idealizada por Olímpio, ou seja, é a imagem de um tipo de discurso feminino – e do possível vocabulário que o representaria. Esse discurso equivaleria, pois, ao que o personagem espera de uma “apaixonada” escrava Cásina. Contribui para a idealização do discurso – e, portanto, para a pertinência de tal linguagem em relação a um tipo, antes que a um personagem, o fato de que ela nem ao menos aparece em cena. Mas essa pertinência depende também da imagem que o público plautino teria de tal amada; imagem essa formada por meio de convenções do repertório plautino, confirmadas ou não durante a ação da peça.

Tal idealização (da linguagem de Cásina, uma escrava doméstica) faz parte, mais costumeiramente, da caracterização plautina da fala de meretrizes. Isso nos é ilustrado pela seguinte passagem de *Báquides*. Ali as irmãs conversam entre si para preparar a próxima “cena”, em que ludibriarão o jovem Pistoclero:

BA. *Quid si hoc potis est, ut tu taceas, ego loquar?*
 SO. *Lepide; licet.* 35
 BA. *Vbi me fugiet memoria, ibi tu facito ut subuenias, soror.*
 SO. *Pol magis metuo, mihi in monendo ne defuerit † oratio.*
 BA. *Pol ego [quoque] metuo lusciniolae ne defuerit cantio.* (Bac. 35-8, grifo nosso)

BÁ.: Que tal se você ficasse quieta e eu falasse?
 IRMÃ: Ótimo, fechado! <35>

¹⁹³ Adams (1982, p. 29-34) comenta o uso de metáforas que associam vocábulos relacionados a animais e ao órgão sexual masculino. *Lepus* (“coelho”, “lebre”) é um dos termos usados metaforicamente, abrangendo os dois sentidos. Quanto a *passer*, o estudioso, que afirma que não está convencido do duplo sentido que o termo pode ter em Catulo e Marcial, não faz menção à passagem plautina.

¹⁹⁴ Sobre a questão do casamento dos escravos na peça, cf. Brown, 1993.

¹⁹⁵ Veremos que o uso de metáforas desse campo semântico para caracterizar as matronas terá um tom diferente em *Menecmos*.

BÁ.: Quando me falhar a memória, aí você vai me socorrer, ó irmã.

IRMÃ: Por Pólux, tenho mais medo de que, na hora de lhe aconselhar, me falte a fala.

BÁ.: Por Pólux, eu [também] tenho medo de que ao **rouxinolzinho** falte o canto.

Repetem-se, pois, aqui dois dos *topoi* a que acabamos de nos referir neste estudo. De um lado, a comparação entre mulheres e um animal (o “rouxinolzinho”, (*lusciniolae*)) e de outro a caracterização do discurso (*oratio*; *Bac.* 37) das *meretrices* como proporcional aos encantos do canto de tal pássaro, *i. e.*, uma fala definida nas passagens de outras comédias acima como *blanda*: suave, mas cheia de lábia, persuasiva, habilidosa.¹⁹⁶ Mais adiante, ao concentrarmos nossa atenção nas imagens de animais da comédia plautina, discutiremos mais amplamente os efeitos da comparação da Báquide ao rouxinolzinho em relação ao tipo da meretriz.

Por ora, fica claro então que, no universo plautino, tais características relacionadas à *blanditia* atribuídas às falas das prostitutas não fazem parte apenas da opinião das mulheres de melhor condição social (como a matrona Cleóstrata de *Cásina*); nem do parecer de um parasita (representante da opinião masculina na amostra de excertos aqui considerada), como o referido Escovinha de *Menecmos*. Elas integram um repertório mais amplo e que se realiza no texto enquanto discurso.

¹⁹⁶ Barsby (p. 98) enumera algumas dessas características do discurso típico das meretrizes: persuasão, baseada na sedução (*Bac.* 47-9; 73 e ss.; 81-4), falsa restauração da confiança (*Bac.* 57); completa falta de ingenuidade (*Bac.* 89, 99).

2. CASAMENTO E O DISCURSO FEMININO EM PLAUTO

2.1 Casamento como *ludi* em Plauto

*SE. Credo cum uiro litigium natum esse aliquod.
Ita istaec solent, quae uiros subseruire
Sibi postulant, dote fretae, feroces. (Men. 765-7)*

VELHO: Acho que surgiu alguma briga com o marido. É assim que estão acostumadas aquelas que exigem que os maridos sejam seus escravos: valendo-se do dote, são umas feras.

O papel dramático do casamento em *Aululária* já foi estudado de modo bastante sensível por Konstan (1983, p. 33-46). O estudioso, levando em conta o princípio do *ius connubii et commercii* (“direito ao casamento e ao comércio”), demonstra como aspectos concernentes à cidadania romana preteridos por Euclião ajudam a perceber a caracterização dramática de personagens dessa peça. Para Konstan, o tema da avareza e do amor, que, a princípio, pareciam pouco relacionados, vão, com o decorrer da ação, se interligando cada vez mais. Logo no início da peça, a tênue relação entre os temas é dada pela informação de que a intenção de Lar – de que tomamos conhecimento pelo prólogo, enunciado pelo próprio deus – é fazer com que o pote de ouro agora revelado ao avarento Euclião (que não sabe da violação da filha) seja usado como dote no casamento de sua filha Fedra. Mas, como aponta Konstan (1983, p. 38), ao longo da trama, há um espelhamento das ações de Euclião que dizem respeito ao mencionado princípio dos cidadãos romanos. Para o estudioso, é esse espelhamento que estabelece uma relação íntima entre aspectos dramáticos da peça e aspectos sociais da vida em Roma à época de Plauto:

“Por ter removido sua panela de ouro, o miserável não está mais protegido pelas leis da comunidade. Apesar da ausência de uma conexão casual entre a obsessão de Euclião por sua panela de ouro e a violação de Fedra, no que diz respeito ao tema, os dois fatos estão intimamente relacionados: a violação é a expressão na esfera sexual do isolamento do miserável, assim como o roubo é a expressão desse isolamento na esfera da propriedade.”¹⁹⁷

¹⁹⁷ “Because of his withdrawal, the miser is no longer sheltered under the laws of the community. Despite the absence of a casual connection between Euclio’s obsession with his pot of gold and the rape of Phaedria, thematically the two facts are intimately related: The rape is the expression in the sphere of sex of the miser’s isolation, just as the theft is its expression in the sphere of property” (Konstan, 1983, p. 39).

Ou seja, a relação dramática entre os dois aspectos se dá porque na mesma medida em que o velho, por sua avareza, se recusa a participar da vida social (decisão representada, por exemplo, pela mencionada decisão de levar o pote de ouro para fora dos muros da cidade, para o bosque de Silvano – uma negação simbólica da confiança na vida em comunidade), ele impede que Fedra tenha seus direitos como filha de cidadão reestabelecidos, negando-lhe o dote – já que, como se afirma em *Trinumo* (v. 689-91), um casamento sem dote, *i. e.*, um concubinato, como pretende Euclião, seria algo socialmente reprovável.

Também as diferenças envolvidas nos tipos de casamento em Roma antiga têm sido levadas em conta na caracterização dos cônjuges plautinos e das situações que seus tipos podem envolver. A distinção entre casamento *cum manu* (ou *in manu*) e *sine manu* é uma delas. Segundo Schuhmann (1977, p. 47), após a 2ª Guerra Púnica, houve uma tendência de as famílias romanas mais abastadas desejarem manter suas propriedades consigo. Por isso, o tradicional casamento *in manu*, isto é, aquele em que dote e esposa passavam da *potestas* paterna à do marido, passou a dar lugar ao casamento *sine manu*. Nesse tipo de matrimônio, a filha – e também o dote – permaneciam sob a guarda do pai, o que evitava a transferência dos bens da família a um estranho. Para Schuhmann, todas as *uxores dotatae* representadas no palco plautino teriam um casamento *sine manu*.¹⁹⁸ Nesse aspecto, Hunter (1989, p. 92, n. 13) discorda da estudiosa, pois, para ele, não há fundamentos o suficiente para tal afirmação. De toda maneira, para o estudioso (1989, p. 92), em termos dramáticos, a infelicidade dos maridos da *palliata* não dependia da condição legal (por exemplo, *cum manu* ou *sine manu*) do casamento: uma esposa com dote (passasse o dote à jurisdição do marido ou não) atormentaria o seu cônjuge.

Para Schauwecker (2002, p. 194) esse incômodo causado pela *uxor dotata* (e, nesse ponto, a estudiosa se apoia na diferenciação que faz Schuhmann) teria como fonte outro aspecto, subjacente ao casamento, da representação plautina das esposas:

“Não é contra o casamento *sine manu* em si que Plauto se volta, mas contra a reivindicação de poder, que a esposa deriva de suas posses. Por isso ele apresenta essas *uxores dotatae*, as esposas com um grande dote (*dos*), sempre

¹⁹⁸ “A esposa, que traz um grande dote para o casamento *sine manu* e, por isso, muitas vezes tem mais dinheiro que o marido, é designada como *uxor dotata*” (“Die Frau, die eine hohe Mitgift in die Ehe *sine manu* bringt und dadurch manchmal sogar mehr Geld besitzt als ihr Mann, wird bei Plautus als *uxor dotata* bezeichnet”; Schuhmann, 1977, p. 47).

como infelizes com sua posição, raivosas, venenosas, pouco simpáticas, briguentas e dominadoras”¹⁹⁹

A grande questão é que não se sabe como tais diferenças se davam efetivamente na época de Plauto. Hunter (1989, p. 92), por exemplo, aponta para a possibilidade de que não houvesse a preocupação em se distinguir se essa representação da *dotata* da comédia romana diria respeito aos costumes propriamente romanos ou áticos:

“É provável que os dramaturgos cômicos romanos nesse ponto se basearam numa chave grega, ao enfatizar os elementos farsescos nesses casamentos de conveniência, e as diferenças entre a ‘herdeira’ grega e a ‘esposa dotata’ romana eram pequenas o suficiente para permitir que os poetas romanos, em algumas ocasiões, transformassem uma na outra sem muita dificuldade. Os dotes romanos eram, em geral, maiores que os áticos, e isso ajudou a enfatizar o desconforto de maridos da comédia presos no inferno conjugal privado”²⁰⁰

Fatores como esse dificultam ainda mais uma relação direta entre a representação desse aspecto no palco da *palliata* e a realidade romana da época. Embora seja necessário reconhecer que tais distinções referentes à posse do dote (casamento *cum manu* ou *sine manu*) precisariam fazer sentido, ao menos por analogia, na sociedade em que viviam os espectadores plautinos, nosso interesse é ver como essa diferença funciona nas comédias de Plauto, especialmente na caracterização das mulheres. Vamos procurar observar nas peças de nosso *corpus* até que ponto isso se deixa ver efetivamente em Plauto.

Ocorre que nem sempre a relação conjugal é tematizada de forma direta nos enredos plautinos. Em algumas das comédias, o fato de um personagem ser casado, ou, então, já ter sido casado, não chega a ser trazido à tona.

¹⁹⁹ “Doch es ist nicht die Ehe *sine manu* an sich gegen die er sich wendet, wohl aber der Machtanspruch, den die Ehefrauen aus ihrem Besitz ableiten. Deshalb stellt er diese *uxores dotatae*, die Frauen mit reicher Mitgift (*dos*), immer als unzufrieden mit ihrer Lage, nörgelig, giftig, unsympathisch, streit- und herrschsüchtig dar”; Schauwecker (2002, p. 194).

²⁰⁰ “It is likely that the Roman comic dramatists here built upon a Greek foundation by emphasising the farcical elements in these marriages of convenience, and the differences between a Greek ‘heiress’ and a Roman ‘dowered wife’ were small enough to allow the Roman poets on occasions to transform one into the other with very little difficulty. Roman dowries were, on the whole, larger than Attic ones, and this helped to emphasise the discomfort of comic husbands locked in a private, married hell”; Hunter, 1989, p. 92.

Em *Aululária*, por exemplo, embora o casamento de Fedra, filha de Euclião, seja crucial para ação da comédia,²⁰¹ o relacionamento do velho com sua (talvez falecida) esposa, a mãe de Fedra, não é mencionado em momento algum. Em *Báquides*, igualmente nada sabemos sobre as esposas de Filóxeno e Nicobulo, pais dos jovens apaixonados pelas meretrizes que dão nome à peça.

No entanto, uma vez que a *fabula palliata* vai privilegiar, na esteira de seu modelo grego, a vida privada, o casamento mostra-se elemento chave para se apresentar e compreender situações e comportamentos de personagens que participam de muitas das peças.²⁰² Por isso, mesmo sem a menção às esposas, quando não se tematiza o contrário, deduzimos que a maior parte dos *senes* plautinos é ou já foi casada.²⁰³ À exceção dos personagens masculinos apresentados como jovens que têm condições para casar, costumam aparecer no palco da *palliata* homens cujas esposas também são personagens daquela trama, como, por exemplo, n’*O mercador*, ou, então, pais, na maior parte das vezes, preocupados com a ruína que os filhos podem trazer à família, como, por exemplo, em *Báquides*. Há, entretanto, personagens apresentados como solteirões, como Megadoro, em *Aululária*, e Periplectômeno, d’*O soldado fanfarrão*. Assim, podemos dizer que além dos dois casos citados, apenas as peças *Gorgulho* e *Persa* não trazem ao palco homens apresentados como casados.²⁰⁴

Na introdução a este estudo, lembramos a visão de que o fato de que o poeta, a maior parte do público e provavelmente os atores da comédia paliata terem sido homens influencia a representação do feminino na comédia de Plauto. Aqui, no mesmo sentido, a predominância, em termos quantitativos, de velhos casados nas demais peças plautinas parece, então, ser fator decisivo para as recorrentes brincadeiras envolvendo os problemas conjugais que os *senes*

²⁰¹ Sobre a importância do casamento de Fedra para o enredo da peça, cf. também Konstan, 1983, p. 33-46; Z. de A. Cardoso, 1988, p. 257-61.

²⁰² Para um panorama sobre a Comédia Nova grega, cf. Duckworth (1952, p. 25-33). Segal (1987 [1986], p. 22) resume de modo simplificado essa oposição entre a Comédia Nova e a Comédia Antiga: “a comédia plautina (e a Comédia Nova, em geral) lida primariamente com a vida familiar: *res privata*, como Gilbert Murray descreveu o assunto dela, para distingui-la da *res sacra* da tragédia grega e da *res publica* da Comédia Antiga” (“Plautine comedy (and New Comedy in general) deals primarily with family life: *res privata*, as Gilbert Murray described its matter, to distinguish it from the *res sacra* of Greek tragedy and the *res publica* of Old Comedy”). Para uma revisão sobre essa oposição entre a Comédia Antiga e Comédia Nova, cf. Csapo, 2000.

²⁰³ Se considerarmos a alegada razão para o casamento, isto é, o fato de que se unir em matrimônio é uma forma de garantir o progresso da família pela procriação (cf. *Aul.* 148-50; *Capt.* 889; *Mil.* 682), podemos supor que todos os cidadãos idosos com filhos das peças plautinas são ou foram casados. É certo que Perifanes de *Epídico* (*Epid.* 174) e Antifonte de *Estico* (*St.* 108) são viúvos.

²⁰⁴ Quanto aos personagens masculinos das peças, em *Gorgulho*, há um escravo, um jovem, um rufião, um parasita, um banqueiro, o corago e um soldado. Em *Persa*, temos três escravos, um parasita e um rufião.

costumam enunciar no palco. Como já apontamos, as piadas sobre a vida infeliz que as esposas proporcionam aos maridos aparecem em mais de uma comédia.²⁰⁵ Nesse contexto, aparecem também registros de comparação negativa entre a esposa e um animal, de que tratamos no capítulo “Considerações para um bestiário feminino em Plauto”.

Todos esses aspectos contribuem para a impressão de que, para o bem ou para o mal, o casamento é tema importante na comédia plautina como um todo.²⁰⁶ Mas, nossa hipótese é de que, para além de fonte de piadas, o matrimônio permeia o gênero dramático (“genre”) da *palliata* oferecendo possibilidades de delinear personagens e situações. Portanto, dessa forma, a representação do casamento influencia mais profundamente as comédias de nosso autor.²⁰⁷

Na comédia desenvolvida por Plauto, parece haver, a exemplo do que teria ocorrido com as máscaras da *Néa*,²⁰⁸ uma estilização dos papéis dos personagens e do retrato do casamento em si. Veja-se o caso da matrona caricatural (a *uxor dotata*), já apontada como sem equivalentes nas peças restantes de Menandro,²⁰⁹ embora se tenha pouca amostra de Comédia Nova grega para comparação. É notório como a estilização – em muitos aspectos, corresponde mesmo a uma teatralização do matrimônio dentro das peças.

O presente capítulo pretende observar em que medida essa estilização geral e o modo particular como as peças tratam o assunto colaboram na caracterização do discurso feminino em Plauto. Inicialmente vamos discorrer sobre a forma como, nas peças de nosso autor, o casamento

²⁰⁵ Discutimos exemplos dessa brincadeira na Introdução deste estudo.

²⁰⁶ Um primeiro indicativo dessa relevância são os capítulos em estudos de cunho mais geral sobre a comédia romana que tratam do tema do casamento, por exemplo: “Love and marriage” (Duckworth, 1952, p. 279-85), “Husbands and wives: *Casina*” (Moore, 1998, p. 158-80) e ainda o subitem “Comic husbands and wives” do capítulo “Love’s labour’s lost: *Casina*” (McCarthy, 2000, p. 115-21).

²⁰⁷ Sobre a especificidade do casamento como, além de recurso humorístico, *tópos* estruturador da comédia plautina, tivemos acesso a I. T. Cardoso, “Solteirões e casadoiros na comédia plautina” e “Cenas de um casamento em Plauto”, palestras proferidas na Unicamp (2006) e USP (2007) ainda inéditas. A estudiosa não se aprofunda na questão do feminino.

²⁰⁸ Cf. Gratwick, p. 10-1.

²⁰⁹ Schuhmann (1977, p. 48, n. 11) afirma que o fato de o termo *uxor dotata* ser registrado anteriormente fora da obra plautina (Valério Máximo (4. 4. 10) descreve uma célebre Megullia, que teria vivido entre a 1ª e a 2ª Guerra Púnica, como *dotata*, por seu dote excepcional de 50 mil asses) é indício de que sua caracterização teria alguma contraparte na realidade. Como, segundo a estudiosa, na Grécia não havia a possibilidade de um casamento em que as posses da mulher continuassem sob o domínio do pai (como, ainda segundo ela, ocorre nos casamentos *sine manu*, representados no palco plautino), acredita-se que o caso das filhas que herdaram as propriedades da família quando não há um irmão herdeiro pode ter influenciado a caracterização da *uxor* plautina. Segal (1987 [1986], p. 23-4) afirma ainda que, apesar de as brincadeiras com a esposa não serem inovação plautina, a *uxor dotata* caricatural “parece ter sido uma figura especialmente popular na comédia romana” (“(she) seems to have been an especially popular figure in Roman comedy”). Nesse sentido, cf. ainda Hunter, 1989, p. 91-2; Bianco, 2003, p. 79, n. 106.

é visto de maneiras diversas. Enfatizaremos, nessa variação, em que medida o ponto de vista adotado em relação ao matrimônio depende de características dos pares (casados ou por casar). Dentre essas características, estão não apenas o gênero, mas também a idade e o *status* social dos personagens envolvidos na relação amorosa.

Em seguida, daremos destaque à caracterização que as mulheres recebem nessa perspectiva. Apreciaremos mais de perto o discurso que é atribuído à célebre *uxor dotata* (a “esposa com dote”) pelos personagens masculinos (com ênfase nos personagens das comédias *Aululária*, *Cásina*, *Menecmos* e *O soldado fanfarrão*). Observaremos ainda como algumas questões legais do casamento são tematizadas nas peças plautinas de modo a servir de pano de fundo para a apresentação das mulheres e seus discursos.

Quanto à perspectiva do casamento como teatralizado, temos, como parte do enredo, o falso casamento, *i. e.*, passagens em que um casamento é simulado ao se pregar uma peça em um determinado personagem. As *nuptiae fictae* ocorrem no mínimo em duas comédias remanescentes de nosso autor. Em *Cásina*, conforme apontamos em estudo anterior (Rocha, 2013), após as “núpcias grupais” (*nuptiis communibus*, v. 807), narra-se o resultado da primeira noite da “noiva”. No caso de *O soldado fanfarrão*, haverá a *performance* de uma falsa matrona rica (portanto, uma falsa *uxor dotata*). Nessa ocasião, em que há uma *fabula* (cujo enredo é o fingimento de dois personagens, que agem como se fossem casados) dentro de uma peça (engano) dentro da peça (*Miles Gloriosus*), será interessante destacar que aspectos serão apontados como convincentes para a representação do feminino e seus papéis. Aqui, o casamento em Plauto pode ser claramente visto, de modo semelhante ao teatro em que cada peça e personagens se inserem, como uma espécie de jogo, com papéis (femininos e masculinos) predeterminados em linhas gerais, mas negociáveis conforme o caso, a situação, o enredo e os personagens.²¹⁰

2.1.1 Casamento e suas idades

²¹⁰ Tomamos emprestada aqui a expressão *ludi nuptialis* mencionada por Petrone na conclusão de seu estudo seminal *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*. Ao tratar da farsa do casamento em *Cásina*, sobre a qual comentaremos adiante, a estudiosa afirma que ali ocorrem “*ludi festiui, ludi ludificabiles e ludi nuptialis*” (Petrone, 1983, p. 204-5).

Ao lermos muitas das peças plautinas, notamos que os enredos costumam envolver diferentes aspectos relacionados ao tema do casamento. Como um primeiro exemplo dessa diversidade, citamos a comédia *Aululária*, cuja centralidade do tema do casamento já tem sido destacada nas pesquisas plautinas e mesmo na recepção da peça.²¹¹ Ali, o matrimônio é explorado sob diferentes óticas, às vezes apresentadas por um mesmo personagem.

O velho Megadoro, por exemplo, é apresentado a princípio como alguém que tem horror à ideia de se casar. Contribui para essa caracterização o fato de que, já em idade mais avançada, ele ainda não se casou. Podemos depreender essa imagem de solteirão convicto logo nos versos iniciais da peça, em que temos o seguinte diálogo entre Megadoro e sua irmã, Eunômia. A matrona se mostra preocupada com o fato de que o irmão ainda não tem filhos e tenta convencê-lo da importância social do casamento:

MEG. Quid est id, soror?
EVN. Quod tibi sempiternum
Salutare sit, liberis procreandis ...
MEG. Ita di faxint!
EVN. Volo te uxorem
domum ducere.
MEG. Ei, occidi!
EVN. Quid ita? 150
MEG. Quia mihi misero cerebrum excutiunt.
Tua dicta, soror, lapides loqueris. 151.152
EVN. Heia, hoc face quod te iubet soror.
MEG. Si lubeat, faciam.
EVN. In rem hoc tuam est.
MEG. Vt quidem emoriar prius quam ducam.
Sed his legibus si quam dare uis, ducam: 155
Quae cras ueniat, perendie foras feratur [soror]. (Aul. 147-56).

MEG. O que é, irmã?
 EUN. Algo que seja sempre benéfico para você: ter filhos...
 MEG. Que os deuses assim façam!
 EUN. Quero que você se case.
 MEG. Ai, estou perdido!
 EUN. Mas por quê?
 MEG. Porque suas palavras me arrebentam o cérebro, o que você fala são pedras. <150>

²¹¹ Sobre a multiplicação dos casamentos na adaptação brasileira de *Aululária, O Santo e a porca – uma imitação nordestina de Plauto* (1957), composta por Ariano Suassuna, cf. Santos, 2007, p. 206.

EUN. Ande, faça o que sua irmã ordena.

MEG. Se me agradasse, eu faria.²¹²

EUN. Isso é para o seu bem.

MEG. Que eu morra mesmo antes de me casar. Mas de acordo com essas leis, se quer me dar uma esposa, dê: <155> ela chega amanhã, no dia seguinte, é enterrada[, irmã].²¹³

Ricottilli (2000, p. 44) comenta a maneira como Megadoro compara o discurso da irmã a um assassinato nessa passagem. A estudiosa relaciona a fala do solteirão ao que Austin (1962) definiu como “speech acts” (“atos de fala”):

“Plauto já tinha intuído a ideia na base dessa teoria: isto é, que as palavras podem ter um poder análogo ao das ações e que, por vezes, elas adquirem uma força destrutiva, ainda que tenha aplicado o conceito a uma situação não trágica, com resultado de comicidade irresistível”²¹⁴

Note-se que, ao menos nessa passagem, para o *senex* solteirão, o casamento seria algo negativo – um dos motivos para essa opinião, como veremos adiante, é a imagem que ele tem das mulheres que se casam trazendo um dote (e, em última análise, sua imagem das mulheres em geral). Ironicamente, a opinião da própria irmã sobre as mulheres, e mesmo o modo como sua misoginia a caracteriza, parece não ajudar muito o irmão a rever seu ponto de vista.²¹⁵ É interessante que Ricottilli (2000, p. 47-8), na esteira de Petrone (1989b), afirme que a misoginia de Eunômia se assemelha à inversão que ocorre quando escravos se mostram superiores aos donos. Segundo a estudiosa, Eunômia é uma “irmã que tenta inverter os papéis e assume uma posição primeiro de igualdade, depois diretiva (até mesmo metacomplementar) no que diz respeito ao irmão”.²¹⁶ Em nossa Introdução, apontamos para a questão de que uma efetiva

²¹² *Si lubeat, faciam* (v. 153): Stockert (p. 65) indica que, nesse verso, o subjuntivo presente tem valor de irreal. As opções das edições que consultamos são: “I would, if it appealed to me” (Nixon, 1916, p. 249); “si l’envie m’en prenait, je ne dis pas...” (Ernout, 1932, p. 157); “bem, se tiver vontade, farei” (A. Costa, p. 82); “if it appealed to me I’d do it” (De Melo, 2011a, p. 273).

²¹³ *Perendie foras feratur* (v. 156): literalmente, “no dia seguinte, ela é levada para fora”. Nixon (1916, p. 249) opta por “and her wake the day after”, Ernout (1932, p. 157) traduz “et après-demain je l’enterre”, A. Costa (p. 82), “depois de amanhã, sai morta”, e De Melo (2011a, p. 273), “and is buried the day after”.

²¹⁴ “Plauto aveva già intuito l’idea alla base di questa teoria e cioè che le parole possono avere un potere analogo alle azioni e che a volte esse acquistano una forza distruttiva, anche se aveva applicato il concetto ad una situazione non tragica, con un risultato di irresistibile comicità”.

²¹⁵ Cf. ainda Petrone, 1989b.

²¹⁶ “Una sorella che tenta di invertire i ruoli e assume una posizione prima paritaria, poi direttiva (quindi metacomplementare) nei confronti del fratello”; Ricottilli, 2000, p. 48.

possibilidade de inversão de convenções sociais “femininas” ou “masculinas” é uma das prerrogativas dos *gender studies* modernos. Mas aqui, a mulher adota (ou simula adotar) apenas temporária e estrategicamente essa postura.

É assim que, ao entrar em cena à procura de Megadoro para lhe propor que se case, Eunômia diz:

*EVN. Quamquam haud falsa sum nos odiosas haberi;
Nam multum loquaces merito omnes habemur,
Nec mutam profecto repertam ullam esse* 125
†Hodie dicunt mulierem ullo in saeculo.
(...)
MEG. Da mihi, optuma femina, manum. 135
EVN. Vbi ea est? quis ea est nam optuma?
MEG. Tu.
EVN. Tune ais?
MEG. Si negas, nego.
EVN. Decet te equidem uera proloqui.
Nam optuma nulla potest elegi:
Alia alia peior, frater, est. (Aul. 123-6; 135-40)

EUN. Não ignoro que nós somos consideradas desagradáveis, pois, com razão, somos todas tidas como tagarelas. E dizem que, com certeza, nenhuma mulher muda <135> foi encontrada nos dias de hoje ou em tempo algum.

(...)
MEG. Ó ótima mulher, me dê a mão. <135>
EUN. Onde ela está? Mas quem é essa ótima?
MEG. Você.
EUN. Você disse “você”?
MEG. Se você nega, eu nego.
EUN. Convém que você mesmo fale a verdade. Pois não se pode escolher uma ótima: uma é pior do que a outra, irmão.

Mas, em *Aululária*, a variação das posturas em relação ao casamento (e às mulheres) não se mostra exclusivamente apenas de um ponto de vista subjetivo: referências a questões sociais e legais relacionadas ao matrimônio também são exploradas na peça. Conforme Konstan (1983, p. 33-46) já demonstrou, a questão do dote se mostra central à crítica do materialismo nas relações humanas que se pode ler nessa comédia de Plauto. Mas, e quanto ao papel da mulher?

Aceitando o conselho da irmã, Megadoro afinal decide pedir a mão da filha do vizinho em casamento. Como o pai da moça afirma que ela não tem dote, Megadoro a aceita assim mesmo.

Além disso, cenas mais tarde, o velho chegará a propor que a ordem da sociedade seja alterada e que os ricos passem a se casar com as jovens nessa condição (v. 479-80). É nesse contexto que o solteirão ataca ainda com mais vigor o comportamento típico das esposas com dote representadas no palco plautino (v. 475-535).²¹⁷

O sovina Euclião, para quem tudo é uma questão de não dispendar seu dinheiro como dote para a filha, sob o ponto de vista da reforma, acaba por concordar com o possível futuro genro (v. 225-62). Contudo, essa opinião dos velhos contraria as intenções declaradas no início da peça pelo deus Lar, que revelara o ouro ao avarento visando precisamente ao dote de Fedra (v. 25-7): para Lar, o casamento seria uma boa solução para a *uirgo*. Não ficamos sabendo a opinião da própria jovem.²¹⁸ Mas, estando grávida (antes de se casar), na lógica da comédia plautina não lhe restaria outra opção a não ser concordar com esse desfecho. Além disso, como o público verá, independentemente da vontade de Fedra, ao final da peça seu marido acabará por ser não Megadoro, mas o autor da violação na festa noturna, Licônides, jovem sobrinho do solteirão... O casamento, cuja motivação alegada é a violação da moça (*tópos* da Comédia Nova), acaba sendo a redenção para os dois jovens.²¹⁹

Esse quadro em *Aululária* reforça nossa impressão em relação à relevância das diferentes características dos personagens envolvidos na situação em que se coloca em foco o tema do casamento para a representação do discurso e da imagem em geral da mulher.

Já em *Cásina*, a difícil convivência entre marido e mulher serve como um dos motes para o desenvolvimento da trama dessa comédia. Num contexto já conflituoso, Cleóstrata (esposa de Lisidamo, *senex amator* dessa comédia) se coloca como um dos obstáculos para as investidas amorosas do velho em relação à escrava desejada. Esse quadro é delineado já no prólogo da peça:

Senis uxor sensit uirum | amori operam dare;
Propterea | una consentit cum filio.

²¹⁷ Uma primeira reclamação quanto a esse tipo de esposa já havia sido apresentada por Megadoro em diálogo com a irmã (cf. versos 167-9).

²¹⁸ A questão do desejo da jovem de se casar é tematizada por I. T. Cardoso (2005, p. 91, n. 264) em discussão sobre a tradução de versos do prólogo, em que Lar afirma: “Para honrar sua estima, fiz Euclião encontrar aqui o tesouro, para que ele, se quiser, possa facilmente dá-la em casamento” (*Eius honoris gratia/ Feci thesaurum ut hic reperiret Euclio./ Quo illam facilius nuptum, si uellet, daret; Aul. 27*).

²¹⁹ Cf. Rosivach (1998, p. 16): “assim, da perspectiva da peça, a violação é algo positivo porque acabou unindo a jovem desejada com o jovem marido rico que ela merece” (“Thus from the perspective of the play, the rape is a positive good because it has brought together the deserving young woman with the wealthy young husband she deserves”).

*Ille autem postquam filium sensit suum
Eandem illam amare et esse impedimento sibi,
Hinc adulescentem peregre ablegavit pater.
Sciens ei mater dat operam absenti tamen. (Cas. 58-63)*

60

A esposa do velho percebeu que o marido se dedica a um amor e, por isso, entrou em acordo com o filho. Aquele, no entanto (depois que percebeu que o filho <60> amava a mesma garota que ele, e que poderia ser um obstáculo), sendo seu pai, despachou o jovem para o estrangeiro. Entretanto, sabendo disso, a mãe trabalha a favor do filho ausente.

O jovem filho do casal em pé de guerra é Eutinico, que se apaixonara igualmente pela escrava Cásina, mas fora afastado da disputa pela jovem pelo próprio pai (v. 60-2). Para ele, o casamento representa a solução para seu sofrimento. E isso será possível ao final da peça, já que, como se adianta no prólogo (v. 81-3), a escrava na verdade é uma moça de origem livre, filha de Lisímaco e Mírrina. Mais uma vez, a atitude que se tem quanto ao casamento é apresentada nas peças como dependente da imagem da esposa ou futura esposa: uma *uxor* megera (e *dotata*) torna o casamento ruim; mas, quando se trata da mulher (ao menos naquele momento) amada, o casamento promete ser algo bom.

Desde já é interessante notar que, no caso de ambas as peças, um dos aspectos que representam a mulher como amável ou detestável é o modo como ela fala. O discurso terrível de Cleóstrata (p. ex., v. 249.250-251) e de outras matronas – de que trataremos mais adiante – contrasta com a fala supostamente doce que Olímpio, um pretense pretendente, chega a imaginar para a jovem Cásina:

*OL. Quom mihi illa dicet: ‘mi animule, mi Olympio,
Mea uita, mea mellilla, mea festiuitas,
Sine tuos ocellos deosculer, uoluptas mea,
Sine, amabo, te<d> amari, meus festus dies,
Meus pullus passer, mea columba, mi lepus’ (Cas. 134-8)*

135

OL. Quando ela me disser: “meu amorzinho, meu Olímpio, minha vida, meu docinho, minha alegria, <135> deixe eu beijar seus olhinhos, meu desejo: deixe, por favor, que eu seja amada por você, meu dia de festa, meu pássaro preferido, minha pomba, meu coelho”.

Como já se costuma apontar (Duckworth, 1952, p. 268), as posturas quanto ao casamento acima delineadas não são tão particulares, ou seja, não dependem unicamente da composição de determinado personagem, ou de uma peça específica, mas em grande medida obedecem a convenções de seus tipos no quadro da Comédia Nova. Observaremos no subitem a seguir como, nas peças de Plauto, essas tendências gerais levam em conta a idade dos personagens.

2.1.2 Paixão juvenil

Apesar da imagem negativa que os personagens mais velhos da comédia plautina apresentam em relação ao casamento, a visão dos jovens costuma ser oposta a esse pessimismo senil. O típico *adulescens* das comédias plautinas – jovem abastado, em idade de casar, mas, em geral, ainda não casado²²⁰ – é representado na maior parte das vezes como um desvairado apaixonado. Lembremo-nos, por exemplo, dos relatos de alguns dos jovens apaixonados: Alcesímarco (em *Cistelária*, v. 203-24), Carino (n’*O mercador*, v. 18-38) e Lisíteles (em *Trinumo*, v. 223-75).

Essa paixão, que nos velhos se mostra perversamente ridícula,²²¹ nos jovens, ainda que digna de outro tipo de riso, é aceitável na comédia. No entanto, o amor juvenil encontra frequentemente um impedimento: não raro, a moça está impossibilitada legalmente de se casar, muitas das vezes por ser uma meretriz/prostituta²²² ou ainda uma escrava.²²³ Em outros casos,

²²⁰ Cf. Rosivach, 1998, p. 5. Apenas Menecmo I de *Menecmos*, embora seja casado, é apresentado na lista de personagens e nas rubricas de cena como um *adulescens* (o rapaz também é designado assim no verso 135 da peça). Curiosamente, em *Estico*, Pânfilo e Epignomo não são denominados em momento algum como *adulescens*. Na lista de *dramatis personae*, os rapazes são descritos como “irmãos” (*fratres*). Nas rubricas das cenas em que eles aparecem no palco, registram-se seus nomes (Ato III, cena I e cena II; Ato IV, cena I e II). No segundo argumento da peça (o primeiro foi transmitido com lacunas que o tornam ilegível), Panfilipo e Epignomo são denominados como “maridos” por duas vezes (*uiros*, v. 1; *uiri*, v. 6) e “irmãos” (*fratres*, v. 3). Pela trama da peça, entretanto, fica evidente que os dois não são *senes*. Para uma visão geral sobre o tipo *adulescens* na comédia *palliata*, cf. Duckworth, 1952, p. 237-42; Hunter, 1989, p. 95-109.

²²¹ Quando, em Plauto, os *senes* se declaram apaixonados inveterados (cf. *Cas.* 217-46; *Mer.* 303-6; *St.* 549-54), a sua representação é sempre ridícula (sobre o assunto, cf. Ryder, 1984; Rocha, p. 34-43). Bianco (2003, p. 57, n. 6) indica a relação entre o *tópos* elegíaco do *seruitium amoris* e a representação em geral dos velhos apaixonados na comédia plautina.

²²² Segundo Hunter (1989, p. 92), os poetas cômicos romanos nem sempre faziam a distinção importante para o contexto grego entre os diferentes tipos de prostitutas. Cf., no entanto, *Cist.* 331 e *Poen.* 265-70, em que se distinguem diferentes tipos dessas profissionais. Sobre os diversos termos latinos empregados para designar “prostituta”, cf. Adams, 1983.

²²³ As peças plautinas em que esse impedimento ocorre são: *Asinária*, *Cistelária*, *Epídico*, *Gorgulho*, *O cabo*, *O jovem cartaginês*, *O mercador*, *O soldado fanfarrão*, *Psêudolo*. Tendo em vista a Comédia Nova grega e romana, Rosivach (1998, p. 5) aponta apenas uma exceção para esses casos (a saber, Carino da peça *Andria* de Terêncio, que

quando é moça livre e de família, o impedimento se dá porque a relação entre eles é fruto de uma violação, e, até o desfecho da situação, nenhum dos dois sabe que se envolveram numa noite de embriaguez.²²⁴

Ao final das peças, quando o impedimento é desfeito, pode haver (ou não) um casamento.²²⁵ Para tanto, a solução segue também alguns padrões, todos baseados no reconhecimento (*anagnórisis*, em grego).²²⁶ Um deles: descobre-se que as moças apresentadas como prostitutas ou escravas ao longo da ação são, na verdade, filhas de cidadãos (por exemplo, *Pasicompsa*, d'*O mercador*, e *Cásina*, da peça de mesmo nome). Outro padrão: as moças violadas são identificadas, e a confissão por parte do jovem permite que os dois personagens se unam (por exemplo, em *Aululária*).²²⁷ Mais uma vez, fica claro que, como ponto de partida, o jovem costuma ser apresentado como tendo condições, em termos sociais, de se casar. Portanto, na *palliata*, a possibilidade de haver o casamento costuma variar conforme a caracterização do *status* social da mulher.

está apaixonado por Filomena, filha do velho Cremes – a ação da peça, no entanto, gira em torno da paixão de Pânfilo por Glicéria, filha legítima de Cremes, mas, até o reconhecimento, tomada por irmã de uma meretriz da cidade de Andros): “com uma exceção secundária, esses jovens abastados nunca se apaixonam por uma mulher da sua própria classe social. Melhor dizendo, o objeto de sua atenção é sempre ou uma jovem pobre (que é, algumas vezes, também estrangeira), uma prostituta profissional (que é também comumente estrangeira) ou uma escrava” (“With one minor exception, these wealthy young men never fall in love with women of their own class. Rather, the object of their attentions is always either a poor young woman (who is sometimes also a foreigner), a professional prostitute (who is usually also a foreigner), or a slave”).

²²⁴ Isso acontece nas seguintes peças plautinas: *Aululária* e *Truculento*. Em *Báquides*, o *adulescens* Pistoclero afirma sobre as tentações para um jovem: “Porque nada pode ser mais atraente para este jovencinho aqui: noite, mulher e vinho” (*Quia istoc inlecebrosius fieri nihil potest: nox, mulier, unum, homini adulescentulo; Bac.* 87-8). Cf. Duckworth, 1952, p. 281: “não são muitos os jovens na comédia que se apaixonam pelas filhas dos vizinhos – jovens de mesma condição social – e, quando isso acontece, a paixão geralmente tem início num episódio desafortunado de violação em um festival religioso noturno” (“Not many youths in comedy fall in love with the daughters of their neighbors – girls of the same social status – and when they do the affair usually begins with an unfortunate episode of rape at a nocturnal religious festival”). Fantham (1975, p. 53) afirma que a justificativa dramática para o estupro é motivação para a aceitação da escolha do jovem por essa moça que não é conhecida pela família: “em outras peças, o amor é combinado com estupro e gravidez para que a escolha do jovem por uma moça desconhecida da família se torne aceitável” (“In other plays love has to be compounded with rape and pregnancy for the young man’s choice of a girl not known to his family to become acceptable”).

²²⁵ Anderson (1993, p. 65) nos lembra de que, das 20 comédias plautinas, apenas cinco terminam em casamento (*Aululária*, *Cistelária*, *Gorgulho*, *O cabo* e *O jovem cartaginês*). Dessas, apenas *Aululária* envolve uma virgem que foi violada – as demais tratam de prostitutas que, ao fim da peça, são reveladas como filhas de cidadãos.

²²⁶ Sobre as cenas de reconhecimento na poesia grega, cf. Duarte, 2012. Em especial, sobre o recurso no drama, cf. o capítulo “Reconhecimento em cena: tragédia e comédia” (p. 189-291), em que Duarte, analisando passagens das peças de Aristófanes (a saber, *As rãs*, *As tesmoforiantes*, *Os cavaleiros* e *Pluto*) e de Menandro (sendo elas, *A arbitragem*, *O escudo*, *O odiado* e *Sâmia*), aponta para o uso metadramático que se faz das cenas de reconhecimento nessas comédias.

²²⁷ Na Comédia Nova como um todo, o resultado final da paixão juvenil não é, na maior parte das vezes, o casamento. Para um panorama sobre o assunto, cf. o estudo de Rosivach, 1998.

Duckworth (1952, p. 280) elenca também razões tematizadas na comédia romana para o envolvimento amoroso de um *adulescens*. Entre elas está a atração por qualidades psicológicas (“ternura, gratidão, fidelidade” (“tenderness, gratitude, fidelity”)) e o sentimento de responsabilidade pela jovem que lhe confiou seu amor. Além disso, o estudioso afirma que:

“Quando a descendência da heroína é revelada pela cena de reconhecimento, o obstáculo para o casamento é removido, e é significativo que o jovem aceite de bom grado a oportunidade tanto de se casar com sua amada como de legalizar uma união pré-existente – uma atitude que indica que a sua paixão era mais do que mera atração passageira”²²⁸

Em posição contrária (defendida décadas mais tarde), Rosivach afirma que, embora tenha nuances positivas, a representação da paixão juvenil no palco plautino nem sempre é sinônimo de ideais de nobreza ou amor idealizado, de um amor romântico *avant la lettre*:²²⁹ o que move o jovem podem ser atributos físicos da moça desejada (p. ex. *Mer.* 13; 100-1).²³⁰ Dessa forma, o estudioso (1998, p. 5) afirma:

“Quando um desses jovens se apaixonou, é pela aparência física da jovem que ele se apaixonou (...). Tais paixões são as paixões da juventude, e, desse modo, são o tipo de atitude que se espera que um jovem deixe para trás quando entra na vida adulta marcada pelo casamento. Assim, mesmo que ele se case com o objeto de sua paixão, não há motivo para acreditar que sua paixão vai continuar uma vez que ele se dedicar ao “trabalho” de estar casado. Com certeza a atração que ele sente pela beleza física da jovem não vai sobreviver à beleza ela

²²⁸ “When the parentage of the heroine is revealed by a recognition scene, the obstacle to marriage is removed, and it is significant that the youth welcomes the opportunity either to marry his loved one or to legalize a pre-existing union – an attitude which indicates that his passion was more than a mere passing fancy”.

²²⁹ Nesse sentido, Anderson (1993, p. 60-87) afirma que Plauto tratou os temas amorosos de maneira diferente da Comédia Nova grega, opondo-se à imagem desse amor mais nobre: “Plauto não concordou com Menandro nesse aspecto, assim como em tantos outros, e neste capítulo reviso os modos como ele sabotou a trama de amor e seus temas amorosos e reduziu a importância do papel do apaixonado, determinado a não escrever comédia romântica, mas comédia romana com ênfase no humor derivado da intriga, astúcia, sagacidade e da completa paródia romântica” (“Plautus did not agree with Menander on this point, as on so many others, and in this chapter I review the ways in which he sabotaged the love plot and its amatory themes and usptaged the lover, determined not to write romantic comedy but Roman comedy with an emphasis on humour derived from intrigue, roguery, wit, and outright romantic parody”; Anderson, 1993, p. 61). Ainda sobre a visão mais romantizada do casamento na Comédia Nova grega, cf. Brown, 1993. Para uma defesa de que a ideia de amor “romântico” já existia na Antiguidade (apesar do forte aspecto social ali apresentado como determinante da ligação entre homens e mulheres), cf. Rudd, 1981.

²³⁰ Nas duas passagens, Carino ressalta a beleza da moça por quem se apaixonou. No verso 13, o jovem diz: “ali comecei a amar uma mulher extremamente bonita” (*Ibi amare occepi forma eximia mulierem*). Mais adiante, na altura do verso 100, temos: “de noite, quando vamos à mesa, eis a mulher que vem até mim, mulher nenhuma é mais bonita do que ela” (*discubitu noctu ut imus, ecce ad me aduenit/ mulier, qua mulier alia nullast pulchrior*).

mesma, que, como veremos, está estritamente relacionada à juventude da moça.²³¹

Discordamos da posição do estudioso quanto à relevância da beleza física da mulher amada enquanto único recurso por parte do gênero feminino para manter o homem apaixonado. Apesar da importância dada à aparência das mulheres, e de que, como veremos, a efemeridade da beleza seja tematizada como o fator que cativa temporariamente os homens (*Hau.* 389-95), em mais de uma ocasião é o discurso persuasivo, principalmente quanto às meretrizes, que é retratado como o principal atrativo feminino.²³² Em *Báquides*, por exemplo, Pistoclero compara a fala doce da meretriz a um visco, capaz de prender como numa armadilha (v. 50-1).²³³

Temos, então, um primeiro indício de fatores que podem contribuir para a mudança de perspectiva que há em relação ao casamento em Plauto, de acordo com cada fase da vida. Findo o frescor juvenil da moça, esse marido, também já com mais idade, passaria a assumir o comportamento prototípico do *senex* casado das peças plautinas. Além disso, como veremos adiante, entre os motivos de reclamação dos velhos em relação às *uxores* não está a decadência da outrora vigente beleza da esposa.

Mas, o que dizem as mulheres em relação ao casamento? Ao contrário do que acontece com a parcela masculina dos personagens que podem se casar, temos representada no palco plautino a opinião sobre o casamento praticamente apenas daquelas que, até segunda ordem, estão impedidas de se unir em matrimônio.

A participação das *uirgines* – filhas de cidadãos, e, por isso, dignas do casamento – é, como apontam vários estudiosos (por exemplo, Anderson, 1993, p. 65), muito reduzida. Esse tipo de personagem é registrado apenas em três das 21 peças plautinas: a irmã de Lisíteles, em

²³¹ “When one of these young men falls in love, what he falls in love with is the physical appearance of the young woman (...). Such passions are the passions of youth, and are thus the sort of thing the young man is expected to put behind him when he enters into adulthood marked by marriage. And so even if he weds the object of his passion, there is no reason to believe that his passion will continue once he gets down to the “work” of being married. Certainly the attraction which he feels toward the young woman physical beauty will not outlast that beauty itself which, as we shall see, is closely linked with her youthful age”.

²³² Quanto à presença de erotismo e à estratégia persuasiva do discurso das *Báquides*, tivemos acesso a I. T. Cardoso, “*Báquides e a poética da uoluptas*” (2009).

²³³ “PI. A fala doce de vocês é puro visco. BA. O quê? PI. Pois agora entendo o motivo: vocês duas procuram um passarinho só. Estou perdido! A armadilha toca nas minhas asas” (*PI. Viscus merus uostrast blanditia. BA. Quid iam? PI. Quia enim intellego/ Duae | unum expetitis palumbem. Perii! harundo alas uerberat.*). Sobre essa passagem de *Báquides* e a comparação entre homens e animais nessa peça, cf. o capítulo “Considerações para um bestiário feminino em Plauto”.

Trinumo, Fedra, em *Aululária*, jovens que nem ao menos entram no palco, e a *uirgo* de *Persa*. A última é uma exceção:²³⁴ a jovem atua, mais ou menos intensamente, em algumas cenas da peça (ato II, cena I; ato IV, cenas IV, V, VII). A moça aparece acompanhada de seu pai, o parasita Satrião, que pretende simular que ela é uma prisioneira (v. 335-40).²³⁵

Dentre as *uirgines* que seguem o padrão da *palliata*, o caso mais notório é o da já referida Fedra²³⁶ de *Aululária*. Ao que se deduz do texto, a jovem, que fora violada por Licônides, filho do vizinho, e engravidara, não aparece em cena. Tudo que o público ouve são seus pedidos à deusa Juno Lucina por ajuda no parto que ocorre dentro da casa (*Aul.* 691-2).

Estudiosos costumam atribuir essa ausência da participação de mulheres “casáveis” no palco da Comédia Nova (grega e latina) à relação entre certas convenções cênicas e sociais da época. Quanto à Comédia Nova grega, em seu importante estudo sobre a mulher na Antiguidade clássica, Pomeroy (1975, p. 139) já afirmava:

²³⁴ Várias motivações têm sido apontadas para essa atuação excepcional de uma *uirgo* em Plauto. Ernout (1938a, p. 95) atribui essa diferença ao tom excepcional geral de *Persa* – segundo o editor, ali os personagens agem de maneira mais livre em relação aos escrúpulos (“aucun des personnages ne s’embarrasse de scrupules”). Apesar do tom moralizante da participação da moça (“apenas uma figura traz um toque de honestidade a essa reunião de patifes: é a filha de Satrião que exprime em termos bastante nobres sua repugnância pelo papel que a fazem representar, ela é quem moraliza seu pai de modo bastante pertinente” (“une seule figure semble mettre une note d’honnêteté dans ce concert de coquins: c’est la fille de Saturion qui exprime en termes très nobles sa répugnance pour le rôle qu’on lui fait jouer, et qui moralise son père fort congrûment”)), Ernout (1938a, p. 96) acredita que tudo não passa de farsa bufonesca (“não, a atmosfera não favorece a verdade, mesmo que ocasionalmente, em *Persa*, e estamos sempre na farsa bufonesca” (“non, l’atmosphère n’est pas à la vertu, même par occasion, dans le Persan, et nous sommes toujours dans la farce bouffonne”). Já Ricottilli (2000, p. 31-48) acredita que o comportamento excepcional pode ser justificado porque a jovem obedece a ordens do pai. Lowe (1989) afirma que esse comportamento é resultado de inovação plautina em relação ao modelo grego: a *uirgo* silenciosa passa a *uirgo callida*.

²³⁵ SA. Eu lhe enfeitei dessa maneira porque hoje você vai ser vendida como escrava, moça. VI. Por favor, meu pai, por mais que você se dedique com mais gosto à comida alheia, você venderia sua filha por causa do estômago? SA. Sem dúvida eu antes venderia você, já que é minha, pelo rei Filipe ou pelo rei Átalo do que por mim. (SA. *Ea caussa ad hoc exemplum te exornaui ego:/ Venibis tu hodie, uirgo. VI. Amabo, mi pater,/ Quamquam lubenter escis alienis studes,/ Tuin uentris causa filiam uendas tuam?/ SA. Mirum quin regis Philippi causa aut Attali/ Te potius uendam quam mea, quae sis mea.*).

²³⁶ O nome da jovem transmitido na lista de personagens do drama é discutido. *Phaedria*, opção transmitida nos códices, com a ressalva de que o nome não parece ser feminino, é registrado na rubrica da cena 7, do ato IV. A opção pode ter sido tomada de cenas do final perdido (em que, acredita-se, a *uirgo* poderia ter participação mais “ativa”. As rubricas, segundo B. Bader (*Szenentitel und Szeneneinteilung bei Plautus*. Dissertação. Tübingen, 1970, p. 150 e ss.), datam de cerca de 100 d.C. – anteriores, portanto, à perda das cenas finais, que se supõe ter ocorrido por volta do século V d.C. (Bader, 1970, p. 112). Ussing e Goetz sugerem a correção *Phaedra*. Leo propõe, no verso 682 da peça, que o nome seria *Phaedrium*. Stockert (p. 34) sugere ainda que a personagem podia não ter nome (sobre personagens sem nome em Plauto, cf. Duckworth, 1938) (cf. aparato crítico de Ernout (1932, p. 148); Stockert, p. 34). Rosivach (1998, p. 16), partindo da hipótese de que a *uirgo* não é nomeada na peça, atribui esse fato à irrelevância do personagem para a ação de *Aululária*.

“Uma vez que as cenas, por convenção, são realizadas do lado de fora da casa, e as mulheres respeitáveis, especialmente as moças não casadas, deveriam permanecer dentro da casa, cortesãs e escravas eram as únicas mulheres que podiam participar da trama desse drama.”²³⁷

De modo semelhante, mas sem mencionar as convenções de espaço cênico, *i. e.*, indo mais no sentido do que entende como realidade social, Duckworth (1952, p. 280) supõe que: “as restrições impostas às mulheres jovens em idade de casar na vida romana e helenística estão refletidas nos relacionamentos amorosos da comédia”.²³⁸ Hunter (1985, p. 90) chama a atenção para o fato de que a convenção que exclui de cena a *uirgo* e seu discurso nesse gênero dramático não consegue ser rompida mesmo num ambiente declaradamente imaginário. O estudioso tem em mente a comédia *O Díscolo* (*Dyskolos*) de Menandro:²³⁹

“Com poucas exceções, como a filha de Cnemon n’ *O Díscolo*, cuja presença no palco enfatiza a solidão da vida da jovem, as únicas mulheres com reconhecido *status* de cidadania que aparecem no palco são ou casadas ou viúvas; como as jovens, cidadãs não casadas, vinham a público apenas nos festivais, o realismo dramático lhes negou um papel maior nas comédias cuja ação se imaginava acontecer em público.”²⁴⁰

No entanto, Rosivach (1998, p. 7) coloca em dúvida essa relação mais estreita entre realidade e ficção, ou seja, o realismo dramático²⁴¹ pressuposto na fala de Duckworth e afirmado por Hunter. Rosivach questiona quais seriam os parâmetros para que um dramaturgo aceitasse, por vezes, se guiar por aspectos da realidade social vigente (da qual, convém sempre lembrar, pouco conhecemos):²⁴²

²³⁷ “Since the scenes, by convention, are set out-of-doors, and respectable city women, especially unmarried girls, were required to stay inside, courtesans and slaves were the only females available to participate in the intrigue of this drama”; Pomeroy, 1975, p. 139.

²³⁸ “The restraints imposed upon young women of marriageable age in Hellenistic and Roman life are reflected in the love affairs of comedy”. Nesse sentido, cf. ainda Fantham, 1975.

²³⁹ A peça foi objeto do estudo, acompanhado de tradução, de Spinelli (2009). A estudiosa discute, inclusive, a presença mais discreta dos personagens femininos na peça menândrica.

²⁴⁰ “With a few exceptions, such as Cnemon’s daughter in the *Dyskolos*, whose appearance on stage emphasises the loneliness of her life, the only women with recognised citizen status who appear on the stage are either married or widowed; as young, unmarried citizen girls appeared in public only at festivals, dramatic realism denied them a major role in comedies whose action was imagined to take place in public”.

²⁴¹ Sobre a questão do realismo e da convenção, cf. I. T. Cardoso, 2009.

²⁴² Para discussão semelhante quanto à geografia, cf. Moore, 1998, p. 50-66; I. T. Cardoso, 2009.

“A Comédia Nova, entretanto, em outras ocasiões, não está especialmente preocupada com a verossimilhança. É de se questionar se um drama que viola repetidas vezes o decoro social ao colocar em cena jovem violador, pertencente às melhores famílias, não poderia ter igualmente permitido que jovens, estando no palco, participassem da ação, se quisessem.”²⁴³

Ora, podemos dizer que corrobora o ponto de vista de Rosivach, precisamente no que diz respeito ao caráter dramático do casamento e suas convenções no palco plautino, a disputa entre os escravos da peça *Cásina*, Olímpio e Calino, que duelam pelo suposto direito de se casar com a escrava. No prólogo dessa comédia, faz-se uma advertência sobre o espanto que essa possível inverossimilhança poderia causar:²⁴⁴

*Sunt hic, inter se quos nunc credo dicere:
“Quaeso hercle, quid istuc est? serviles nuptiae?
Seruim uxorem ducent aut poscent sibi?
Nouum attulerunt, quod fit nusquam gentium.”* 70
*At ego aio id fieri in Graecia, et Carthagini,
Et hic in nostra terra, †in Apulia;
Maioreque opere ibi serviles nuptiae
Quam liberales etiam curari solent. (Cas. 67-74)*

Acredito que há aqui entre vocês gente que agora está dizendo: “Por Hércules, me diga, o que é isto? Casamento entre escravos? Por acaso, escravos se casam ou fazem pedidos de casamento para si mesmos? Eles trouxeram uma novidade; isso não acontece em lugar nenhum do mundo!” <70> Mas eu mesmo digo que isso acontece na Grécia, e em Cartago, e aqui em nossa terra, na Apúlia. Lá os casamentos entre escravos costumam ser preparados com mais “glamour” que o dos livres.

Já comentamos na Introdução o quanto a ausência de personagens femininos, como ocorre em *Trinumos* e n’*Os cativos*, ou mesmo a ausência de falas de certos tipos femininos (como a *uirgo*), não diminui necessariamente a importância desses personagens para o quadro da peça. No entanto, independentemente de quais tenham sido os critérios que fizeram calar a voz das *uirgines*, *i. e.*, essas moças apresentadas como dignas do casamento, o fato é que na *palliata* nos

²⁴³ “New Comedy, however, is elsewhere not notably concerned with verisimilitude, and one suspects that a drama which repeatedly violates social decorum by featuring young rapists from the best families, for example, could just as easily have allowed respectable young women on stage to participate in the action if it wanted to”.

²⁴⁴ Para uma discussão incipiente sobre a representação da geografia e do espaço em geral no teatro plautino, cf. nossa já mencionada pesquisa de iniciação científica. Sobre o efeito das menções à geografia nos prólogos plautinos, cf. Questa, 1982; n’*O soldado fanfarrão* e em *Menecmos*, cf. I. T. Cardoso, 2005, p. 242-5.

resta, no que diz respeito às jovens não casadas, apenas o discurso das meretrizes e escravas. Vejamos duas passagens da comédia paliata romana em que uma meretriz e uma escrava, apesar de não vislumbrarem a possibilidade de se casar, opinam sobre o matrimônio e sobre a vida da mulher casada.

O primeiro exemplo tomamos de Terêncio: é a fala de Báquide, meretriz da peça *O autoflagelador* (*Heautontimorumenos*). A cortesã aconselha sua suposta pupila, Antifila, cativa que foi enviada à Báquide como garantia de uma dívida (mas que, ao final do enredo, será reconhecida como filha do velho Cremes). O assunto gira em torno do que as meretrizes em geral poderiam esperar dos homens:

BA. Nam expedit bonas esse vobis; nos, quibuscum est res, non
[sinunt:
Quippe forma impulsus nostra nos amatores colunt;
Haec ubi imminuta est, illi suum animum alio conferunt: 390
Nisi si prospectum interea aliquid est, desertae uiuimus.
Vobis cum uno semel ubi aetatem agere decretumst uiro,
Cuius mos maximest consimilis uostrum, hi se ad uos adplicant;
Hoc beneficio utrique ab utrisque uero deuincimini
Vt numquam ulla amori uestro incidere possit calamitas. (Hau. 389-95)²⁴⁵

BÁ. Pois, há vantagem em vocês serem boas. Aqueles com quem temos um relacionamento não permitem que nós o sejamos. Isso porque, estimulados pela nossa aparência, nossos amantes nos mantêm. Quando ela decai, eles voltam sua atenção para outra coisa: <390> a não ser que, nesse meio tempo, se tenham tomado providências, vivemos abandonadas. Quando, de uma vez por todas, for estabelecido que vocês passarão a vida com um único marido, cujos costumes forem o máximo possível iguais aos seus, eles serão maridos devotados a vocês. Vocês estarão verdadeiramente unidos um ao outro por essa gentileza²⁴⁶ de modo que nenhuma desgraça pode jamais incidir sobre o amor de vocês.

As vantagens elencadas por Báquide parecem advir mais da sua própria experiência como espectadora externa (já que é meretriz) do que de uma realidade do casamento. Ela opõe a falta

²⁴⁵ O texto latino é o da edição de Marouzeau (Térence, 1947).

²⁴⁶ *Hoc beneficio utrique ab utrisque uero deuincimini* (v. 394): o *OLD*, mencionando essa passagem terenciana, aponta no sentido 1 do termo *beneficium* o significado: “um ato que tende a beneficiar outrem, favor, gentileza” (“an act tending to the benefit of another, service, kindness”). As edições que consultamos adotam as seguintes traduções: “by this mutual favour you are so closely together” (Sargeant, p. 155); Marouzeau (Térence, 1947, p. 44), que parece ter entendido que *hoc* retoma todo verso anterior, traduz: “en vertu de quoi vous vous trouvez réellement liés les uns aux autres”.

da estabilidade da vida de meretriz, que segundo o próprio personagem está relacionada à (passageira) beleza física, à suposta perenidade da dedicação (*adplicant*, v. 393) de um casal. Esse depoimento não parece muito condizente seja com a imagem de interesseira que uma boa parte das meretrizes tem na comédia *palliata*,²⁴⁷ seja com a imagem da relação conjugal que as mulheres casadas costumam descrever no palco plautino.

O seguinte relato da escrava Sira n’*O mercador* nos indica que a vida das esposas não lhe parece ser sinônimo de tranquilidade. O monólogo se dá na seguinte situação: o velho Lisímaco abrigava em sua casa, a pedido do vizinho Demifonte, a meretriz Pasicompsa. O problema é que a esposa de Lisímaco desconhece o fato de que o marido está apenas ajudando o amigo e que não se interessa pela jovem. Depois de perceber que sua mãe, Doripa, já sabia que seu pai abrigava em casa uma meretriz, Eutico, filho de Lisímaco, convoca a escrava a segui-lo (“siga-me”, *sequere me*, v. 816).²⁴⁸ Ao contrário do esperado,²⁴⁹ isto é, que ambos saíssem de cena, a escrava permanece sem ele no palco e diz:

*SY. Ecastor lege dura uiuont mulieres
 Multoque iniquiore miserae quam uiri.
 Nam si uir scortum duxit clam uxorem suam,
 Id si rescuiit uxor, inpunest uiro. 820
 Vxor uirum si clam domo egressa est foras,
 Viro fit causa, exigitur matrumonio.
 Vtinam lex esset eadem quae uxori est uiro!
 Nam uxor contenta est, quae bona est, uno uiro;
 Qui minus uir una uxore contentus siet? 825
 Ecastor faxim, si itidem plectantur uiri,
 Siquis clam uxorem duxerit scortum suam,
 Vt illae exiguntur quae in se culpam commerent,*

²⁴⁷ Duckworth (1952, p. 258) divide o tipo da *meretrix* em duas categorias: “aquelas que são espertas e experientes, mas são mercenárias e sem sentimentos” (“the ones who are clever and experienced but mercenary and unfeeling”) e “moças mais jovens que, devotadas a seus amores, já se tornaram senhoras de si ou esperam ser compradas e libertadas” (“younger girls who, devoted to their lovers, have already become their mistresses or who are hoping to be purchased and freed”). Um exemplo do comportamento mais ganancioso das meretrizes plautinas é a fala de Astáfia em *Truculento*: “Nunca será um bom amante, a não ser que seja inimigo do seu próprio patrimônio. Enquanto tiver, ame. Quando não tiver mais, que ele dê seu lugar a outros que têm. É inútil, a não ser que aquele que deu há pouco tempo, queira agora dar de novo” (*Nec unquam erit probus quisquam amator nisi qui rei inimicust suae./ Dum habeat, dum amet; ubi nil habeat, aliis qui habent det locum./ Nugae sunt, nisi [qui] modo cum dederit, dare iam lubeat denuo; Tru. 231-36*). Sobre a relação entre os dois tipos de meretriz, cf. Fantham (2001), para quem a boa meretriz em Terêncio é uma desconstrução da *mala meretrix* plautina.

²⁴⁸ Sobre mais detalhes do enredo d’*O mercador* e o quiproquó envolvendo a meretriz, cf. o capítulo “Considerações para um bestiário feminino em Plauto” deste estudo.

²⁴⁹ Sobre essa convenção, cf. Moore, 1998, p. 164, n. 19.

Plures uiri sint uidui quam nunc mulieres. (Mer. 817-29)

SIRA: Por Castor, as mulheres, essas miseráveis, vivem sob uma dura lei²⁵⁰ e muito mais injusta do que a dos homens. Pois, se o marido sai com uma prostituta sem que sua esposa saiba, e se a esposa fica sabendo disso, o marido fica impune. <820> Se a esposa sai de casa sem que o marido saiba, a causa é ganha pelo marido: ele se divorcia da mulher.²⁵¹ Eu gostaria que a lei que vale para a esposa fosse a mesma para o marido. Pois uma esposa, que é boa, se contenta com um único homem. Por que o homem pode se contentar menos com uma única esposa? <825> Por Castor, se um marido que tivesse saído com sua prostituta sem que a esposa soubesse fosse punido da mesma maneira que aquelas divorciadas por terem sido consideradas culpadas, haveria mais maridos sem esposa²⁵² do que mulheres agora.

Diversos são os fatores que merecem ser destacados na intervenção da escrava Sira. Segundo Moore (1998, p. 164), o fato de a escrava não seguir prontamente a instrução do jovem Eutico²⁵³ já aumentaria a atenção da plateia para o que viria a seguir. Nesse sentido, Peppe (2002, p. 75) entende esse momento de tensão aumentada como uma espécie de *captatio benevolentiae* em relação ao público feminino que assistia ao espetáculo.²⁵⁴ O modo como a fala da escrava se dá e seu conteúdo – a favor das matronas, costumeiramente representadas como algozes –

²⁵⁰ Venturini (2002, p. 116) confronta essa passagem d’*O mercador* com passagem de *Cásina* (em que há um diálogo entre as matronas Cléostrata e Mírrina. Nesse diálogo, a primeira diz: “meu marido tem me desprezado de um jeito péssimo. Nem sequer o que é meu de **direito** eu posso ter”. Espantada, Mírrina responde: “se diz a verdade, é de se admirar; pois os homens é que não conseguem fazer valer seus **direitos** perante as mulheres” (*CLE. Vir me habet pessumis despiciatam modis, Nec mihi ius meum optinendi optio est. MY. Mira sunt, uera si praedicas; nam uiri/ Ius suum ad mulieres optinere haud queunt; Cas. 189-192; grifo nosso*). No confronto entre os textos, Venturini discute sobre o uso ambivalente que Plauto faz tanto do termo *ius* como de *lex*: “[*sc. ius*] designa, na realidade, ora (...) uma condição ou uma prerrogativa individual (...), ora – e muito mais frequentemente – não tanto “o complexo de relações reguladas e resguardadas pelas *leges*”, mas o sistema jurídico em seu conjunto, isto é, no entrelaçar-se diverso de suas fontes de produção” (“Designa infatti ora (...) una condizione o una prerogativa individuale (...), ora – ed assai più spesso – non tanto “il complesso dei rapporti regolati e protetti dalle *leges*”, quanto l’ordinamento giuridico nel suo insieme, ossia nel vario intrecciarsi delle sue fonti di produzione”). Segundo o estudioso, *ius* e *lex* tinham provavelmente sentidos semelhantes na linguagem comum.

²⁵¹ *Exigitur matrimonio* (v. 822): segundo o *OLD*, o verbo *exigo* designa o fim do matrimônio por decisão do marido (“divorciar-se (da esposa); “to divorce (a wife)”). O *TLL* (5. 2. 1450. 39) define o sentido do verbo como “rejeitar a esposa” (*uxorem abigere*). O verbo é registrado ainda com esse sentido em outra peça plautina, a saber, n’*O soldado fanfarrão* (*Quin tua causa exegit uirum ab se; Mil. 1277*).

²⁵² *Vidui* (v. 829): condição de quem perdeu o marido ou a esposa, seja por morte, seja por divórcio (cf. sentido 2 do verbete *uidus* no *OLD*).

²⁵³ Moore (1998, p. 164, n. 20) levanta a hipótese de a escrava estar, na verdade, seguindo a ordem do jovem: ele imagina que, devido à idade avançada, seu caminhar seria tão lento que ela teria tempo de proferir todo o monólogo (que se estende por 12 versos).

²⁵⁴ A presença de mulheres na plateia é comentada no prólogo d’*O jovem cartaginês* (“que as matronas assistam caladas, que riam caladas”; *matronae tacitae spectent, tacitae rideant; Poen. 32*). Sobre o público da *palliata* de forma mais geral, cf. Duckworth, 1952, p. 79-82; Beare, 1964, p. 173-5; Manuwald, 2011, p. 98-108.

tornariam o monólogo de Sira uma exceção. Nesse sentido, Moore (1998, p. 165) afirma: “todavia, a fala proporciona, de fato, uma exclamação evidente da perspectiva da esposa em relação a um gênero teatral que é na maioria dos casos contrário às *matronae*”.²⁵⁵ O estudioso ainda descreve a fala de Sira como sendo um “momento passageiro de feminismo” (“fleeting moment of feminism”; Moore, 1998, p. 165). Em termos semelhantes, também Hunter (1989, p. 86) se refere a essa (e outras) passagens: “apelo de caráter geral de tratamento igualitário para ambos os sexos” (“generalised plea for equal treatment for both sexes”).

Contudo, antes de tomar essa peça como necessariamente “feminista”, é preciso ponderar sobre as possíveis expectativas da plateia plautina. Assim como ocorreria quanto à fala da meretriz d’*O autoflagelador*, temos, n’*O mercador*, uma escrava, personagem que, a princípio, não pode estabelecer laços matrimoniais, fazendo propostas “inovadoras” sobre a vida da mulher casada. Nesse ponto, tendemos a concordar com a posição de Hunter (1989, p. 87): “também se pode considerar que a proposta de Sira é tão ultrajante em termos de moralidade convencional que nenhum membro da plateia romana teria em momento algum considerado a possibilidade de que ela deveria ser levada a sério”.²⁵⁶

Ora, é difícil negar totalmente que tenha havido algum efeito da reivindicação por maior consideração das esposas. Mas, no sentido de sua relativização, acrescentaríamos aqui ainda o fato de que a fala moralista de Sira é permeada por certa ironia dramática. O público já sabe que o velho Lisímaco não tem relação alguma com a meretriz. Assim, é provável que a censura da escrava, que recai sobre um personagem que, de fato, não trai a esposa, seja tomada como risível.

Passemos, então, a observar mais detalhadamente o modo como os personagens de fato casados apresentam sua visão sobre o tema do casamento.

2.1.3 Nem tudo são flores

Mesmo num exame mais superficial das peças de Plauto, fica-se com a impressão de que é apenas uma questão de tempo para que a visão positiva dos *adulescentes* em relação ao casamento se transforme em críticas ferozes contra a esposa. Para além do desejo manifesto de

²⁵⁵ “Nevertheless, the speech does provide a striking interjection of the wife’s perspective into a theatrical genre that is more often than not antagonistic to *matronae*”.

²⁵⁶ “It may also be thought that Syra’s proposal is so outrageous in terms of conventional morality that no member of the Roman audience would have even considered the possibility that it was to be taken seriously”.

Faxis, faxo foris uidua uisas patrem.
Nam quotiens foras ire uolo, me retines, reuocas, rogitas
Quo ego eam, quam rem agam, quid negoti geram, 115
Quid petam, quid feram, quid foris egerim.
Portitorem domum duxi, ita omnem mihi
Rem necesse eloqui est, quicquid egi atque ago.
Nimium ego te habui delicatam. Nunc adeo, ut facturus dicam.
Quando ego tibi ancillas, penum, 120
Lanam, aurum, uestem, purpuram
Bene praebeo nec quicquam eges, 121
Malo cauebis, si sapis;
Virum obseruare desines. (Men. 110-22)

ME. Não fosse o fato de que você é má, tola, indomável e tresloucada,²⁶¹ <110> o que você vê ser razão para seu marido a odiar, você²⁶² seria motivo de ódio para você mesma. Daqui em diante, se depois desse dia me fizer tal coisa, eu vou fazer com que você, fora de casa, sem marido, vá visitar seu pai. Pois, toda vez que quero sair, você me segura, fica me chamando de volta, fica perguntando para onde eu vou, o que vou fazer, de que negócio vou cuidar, <115> quem vou cobrar, o que procuro, o que fiz lá fora. Casei-me com um fiscal da alfândega:²⁶³ por isso, é preciso que eu diga tudo, o que eu tenha feito ou faça. Eu a mimei demais. Agora vou dizer como vai ser. Uma vez que eu lhe presenteio com escravas, comida, <120> lã, ouro, roupas, púrpura,²⁶⁴ e não lhe falta nada, você vai tomar cuidado com o perigo, se tiver juízo; há de parar de espionar seu marido.

Apesar de ainda não pertencer ao tipo do *senex*, as reclamações de Menecmo se assemelham bastante às aquelas comuns entre os velhos plautinos. A esposa (que é, como veremos adiante, uma *uxor dotata*) já é aqui descrita como “má” (*mala*, v. 110), “tola” (*stulta*, v. 110), “indomável e tresloucada” (*indomita imposque animi*, v. 110) – razões apresentadas como suficientes para o marido odiá-la (v. 111). Não bastasse desqualificar a índole e a capacidade

²⁶¹ *Imposque animi* (v. 110): a definição do *OLD* é a seguinte: “que está fora de si, lunático, que não é responsável por seus atos” (“out of one’s mind, demented, not responsible for one’s actions”).

²⁶² *Tute tibi* (v. 111): a redundância já está presente no texto plautino.

²⁶³ *Portitorem* (v. 117): segundo o *OLD*, *portitor* significa, literalmente, “aquele que coleta taxas de importação e exportação, impostos, ou similar, um inspetor da alfândega, etc” (“one who collects import and export dues, tolls, or sim., a customs-officer, etc”). Cf. ainda Schuhmann, 1977, p. 60, n. 74.

²⁶⁴ *Ancillas, penum, lanam, aurum, uestem, purpuram* (v. 120-1): segundo interpreta Gratwick (p. 148), essa lista de itens seria correspondente à parte do marido num acordo de casamento. Para afirmá-lo, o editor se baseia em contratos gregos de casamento preservados em papiros no Egito (*P. Tebt.* 104. 13-23. *P. Oxy.* 3491, 3500), que determinavam que o marido deveria fornecer artigos dessa espécie à esposa. Se a associação for pertinente, a passagem plautina faria alusão, então, a itens da versão romana de contrato de casamento. Como veremos, lista semelhante é citada pelo pai da esposa de Menecmo versos adiante (“Ela é bem vestida e tem bastante ouro, escravas e provisões”; *auratam et uestitam bene habet, ancillas pen<um>; Men.* 801).

intelectual da esposa, o marido ainda salienta que ela não dá trégua, investigando todos os seus passos, como um “fiscal da alfândega” (*portitorem*, v. 117).²⁶⁵ Nessa passagem, merece destaque o uso de metáfora de âmbito administrativo como ofensa à imagem da mulher.

O termo *portitor* é registrado em outras comédias de Plauto. Em *Estico* (v. 366) e *Trinumo* (v. 794, 810, 1107), faz-se referência ao sentido concreto do termo. Já em *Asinária*, ele é usado duas vezes (v. 159, 241) para comparar a rufiona da peça, Cleéreta (*Cleaereta*), e também seu estabelecimento, a um coletor de impostos. Em *Menecmos*, a referência pode envolver um sentido de prejuízo financeiro (causado pelas despesas que ele faz para agradá-la), mas a reclamação quanto às cobranças vai mais no sentido da negação da autoridade feminina (e, se quisermos usar um termo em voga nos estudos feministas atuais, de um “empoderamento” da mulher visto como inadequado).

Além disso, um dos aspectos curiosos dessa queixa em relação à mulher é que a fala do marido aqui representa o discurso da esposa. Ao descrever o modo como a “fiscal” o controla, Menecmo elenca uma série de perguntas que a matrona supostamente lhe faz. As perguntas são introduzidas no discurso desse marido por meio de uma longa sequência de orações interrogativas indiretas, dependentes do verbo *rogitare* (“ficar perguntando”; v. 114). A curiosidade feminina sem limites – reforçada semanticamente também pelo emprego de um verbo frequentativo (de *rogare*, “perguntar”)²⁶⁶ – recai, inclusive, sobre aspectos da vida pública do rapaz: atribuem-se à matrona perguntas também sobre os *negotia* de Menecmo (v. 115).²⁶⁷ Nesse sentido, a insistência da esposa é representada no discurso do marido tanto pela extensa sequência de interrogativas quanto pela abrangência dos seus questionamentos.²⁶⁸

Esse mesmo recurso, ou seja, a representação do discurso feminino na fala de um homem, pode ser visto também em outras passagens plautinas em que a postura da esposa é criticada. Nos

²⁶⁵ Tratamos desse tipo de reclamação em relação à insistente suspeita da esposa ao analisarmos um dos efeitos da comparação entre a mulher e a cadela, imagem presente também na própria peça *Menecmos* (cf. o capítulo “Considerações para um bestiário feminino em Plauto”).

²⁶⁶ Note-se, também quanto a esse aspecto, a presença do verbo *reuocare* (v. 114).

²⁶⁷ Dutsch (2008, p. 83), embora chame a atenção para a intromissão que a esposa faz na vida pública do marido, afirma que o curioso aqui é, na verdade, a invasão no que diz respeito à vida privada do esposo, transgredindo seus limites pessoais.

²⁶⁸ Mesmo que de maneira muito especulativa, fica-nos a impressão aqui de que poderia haver algum elemento de *performance* – modulação da voz, gestos ou, até mesmo, figurino – que caracterizasse a fala feminina. Para uma interpretação sobre aspectos da *performance* da comédia *palliata*, cf. Marshall, 2006. Sobre o impacto da menção a gestos e figurinos na comédia plautina, cf. I. T. Cardoso, 2005.

passos que destacamos a seguir, Megadoro, o *senex* solteirão de *Aululária*, fala mais extensamente sobre o casamento.

Como vimos, no diálogo com a irmã Eunômia, primeiramente o velho se coloca contra o casamento (*Aul.* 149-56). Depois, convencido a atender ao pedido da irmã, Megadoro planeja se casar com a filha do vizinho Euclião. Ocorre que o avarento vizinho alega não ter um dote para a moça. Megadoro propõe então uma mudança nos costumes da sociedade em que “vivia”:

MEG. Narravi amicis multis consilium meum 475
de condicione hac : Euclionis filiam
Laudant; sapienter factum et consilio bono.
Nam meo quidem animo si idem faciant ceteri,
Opulentiores pauperiorum filias
Vt indotatas ducant uxorem domum, 480
Et multo fiat ciuitas concordior,
Et inuidia nos minore utamur quam utimur,
Et illae malam rem metuant quam metuunt magis,
Et nos minore sumptu simus quam sumus.
(...)
MEG. Nulla igitur dicat: “Equidem dotem ad te adtuli
Maiorem multo quam tibi erat pecunia.
Enim mihi quidem aequum est purpuram atque aurum dari, 500
Ancillas, mulos, muliones, pedisequos,
Salutigerulos pueros, uehicla qui uehar.”
EVC. Vt matronarum hic facta pernouit probe!
Moribus praefectum mulierum hunc factum uelim. (Aul. 475-84; 498-504)

MEG. Contei a muitos amigos meu plano quanto a meu contrato de casamento.²⁶⁹ <475> Eles aprovam a filha de Euclião; agi sabiamente e com um bom plano. Pois, em minha opinião, se os outros fizessem o mesmo, os mais ricos se casariam com as filhas dos mais pobres, sem que elas tivessem um dote,²⁷⁰ <480> e a sociedade seria muito mais harmoniosa, e viveríamos com

²⁶⁹ *De condicione hac* (v. 475): segundo o *OLD*, um dos sentidos de *condicio* é “contrato de casamento, casamento, acordo de casamento” (“a marriage contract, marriage, match”; cf. sentido 2 do verbete). Stockert (p. 137) sugere “proposta de casamento” (“Heiratspartie”). As edições que consultamos apresentam: “match” (Nixon, 1916, p. 285 e De Melo, 2011a, p. 311); “mariage” (Ernout, 1932, p. 176) e “casamento” (A. Costa, p. 102).

²⁷⁰ Em comentário *ad locum*, Stockert (p. 137) afirma que o dote (*dos*) era importante para o futuro da mulher e – provavelmente, tanto entre os gregos, como entre os romanos – uma obrigação legal, pois era grande sua relevância para a posição da mulher no casamento. O estudioso faz afirmações de modo mais amplo, mas apresenta como referência as passagens plautinas normalmente levadas em conta quando se trata do assunto: *Aul.* 498 e s. 532 e s.; *Trin.* 688 e s. Baseando-se em Kaser (M. Kaser, *Das römische Privatrecht. Vol. 2: Das altrömische, das vorklassische und das klassische Recht*. Munique: Beck, 1968, p. 332 e s.), o editor aponta que, durante o casamento, o dote ficava à disposição do marido, mas em caso de separação, ao menos na época de Plauto (ou à época em que o teatro plautino foi produzido) a mulher tinha direito à devolução do dote.

menos inveja²⁷¹ do que vivemos, e elas temeriam mais nossas ameaças²⁷² do que temem, e nós teríamos menos gastos do que temos. (...) Assim, nenhuma vai dizer: “Eu, da minha parte, trouxe para você um dote muito maior do que o dinheiro que você tinha. Sem dúvida é justo, então, me dar púrpura e ouro, <500> escravas, mulas, muleiros, pajens,²⁷³ escravozinhos que levam saudações,²⁷⁴ carruagens para que eu seja transportada.”
 EUC. Como esse aí conhece profundamente bem os atos das matronas! Eu gostaria que ele se tornasse prefeito dos costumes das mulheres.²⁷⁵

Diferentemente do que faz Menecmo, o solteirão de *Aululária* não menciona a vigilância feminina, mas apresenta reivindicações que a *uxor dotata* faria ao marido. Na fala do jovem em *Menecmos* esse aspecto é apresentado de forma menos direta – qual seja, a alegação do marido de que a esposa não deve reclamar quanto a “escravas, comida, lã, ouro, roupas, púrpura” (*Men.*

²⁷¹ *Invidia* (v. 482): segundo o *OLD*, *invidia* pode significar “má-vontade, ódio, indignação, zelo, inveja” (“ill-will, spite, indignation, jealousy, envy”). As opções das edições que consultamos são: “bitter” (Nixon, 1916, p. 285); “envie” (Ernout, 1932, p. 176); “inveja” (A. Costa, p. 102) e “envy” (De Melo, 2011a, p. 311).

²⁷² *Malam rem* (v. 483): como aponta Stockert (p. 138), a expressão *malam rem* é comumente relacionada à punição de escravos (cf. *Am.* 327; *Aul.* 681; *Cas.* 267). O *OLD* não aponta essa relação, registrando a expressão como geralmente acompanhada pelos verbos *abire*, *ire* (cf. item c do sentido 3 do verbete *res* no *OLD*), e sugere como tradução “to ‘go to hell’” (cf. *Per.* 288; *Poen.* 295; *Truc.* 937). A tradução dos editores que consultamos para todo o verso é: “and our wives would stand in greater awe of marital than they do” (Nixon, 1916, p. 285); “ensuite nos femmes craindraient nos rigueurs plus qu’elles ne font” (Ernout, 1932, p. 176); “além disso, elas teriam mais medo de nós do que agora” (A. Costa, p. 102) e “women would be much more afraid of a hard time than they are now” (De Melo, 2011a, p. 311).

²⁷³ *Pedisequos* (v. 501): segundo o *OLD*, um *pedisequus* é um “criado, servo” (“male attendant, male servant”).

²⁷⁴ *Salutigerulos pueros* (v. 502): o *OLD* apresenta o seguinte sentido para o adjetivo *salutigerulus*: “contratado para levar saudações” (“employed to carry salutations”). Stockert (p. 141) indica que a menção aqui é a “meninos, que eram enviados aos amigos *salutandi causa*” (“Knaben, die *salutandi causa* zu Freuden geschickt wurden”). Dentre os editores consultados, temos as seguintes opções de tradução: Nixon (1916, p. 287) traduz por “page”; Ernout (1932, p. 177), “petits laquais”, A. Costa, p. 103, “meninos de recado”, e De Melo (2011a, p. 313), “pages to greet people”.

²⁷⁵ *Moribus praefectum mulierum* (v. 504): a ideia aqui corresponderia ao grego γυναικονόμος (“inspetor de mulheres”) (cf. Stockert, p. 142). Fraenkel – cujo estudo citamos a partir da tradução para o inglês de seu estudo publicado originalmente em 1922, *Plautinisches im Plautus*, e traduzido para o italiano em 1960 (*Elementi plautini in Plauto*) –, no entanto, afirma que não se deve acreditar que a presença do termo aqui retome exclusivamente o conceito grego (que estaria presente na modelo menândrico de *Aululária*): “a ideia (a transição de uma função privada a uma função oficial análoga) é plautina, a cor que ele dá é grega – um procedimento bastante típico que observamos em outras áreas da arte de Plauto. Além do mais, a expressão *praefectus mulierum* é de tão fácil compreensão, mesmo para aqueles que não sabiam nada sobre o *gynaikonomos*, que o efeito dessa passagem sobre a plateia era certo. É, entretanto, provável que o termo *praefectus mulierum* tenha ocorrido com bastante frequência na *palliata* como tradução do grego” (“The idea (the leap from a private function to the analogous official one) is Plautine, the colouring he gives it is Greek – a thoroughly typical procedure we have often observed in other areas of Plautus’ art. Moreover, the expression *praefectus mulierum* is so easily understood even by those who knew nothing of the *gynaikonomos* that the effect of this passage on the audience was certain. It is, however, probable that the term *praefectus mulierum* had occurred quite frequently in the *Palliata* as a rendering of the Greek”; Fraenkel, 2007, p. 93-4.

120), pois ele já cumpre sua parte no contrato matrimonial. Aqui, porém, a reclamação da *uxor* é introduzida no discurso do velho, candidato a esposo, por meio de imitação.

Não há sutilezas nessa passagem de *Aululária*: a fala da esposa nem sequer é mediada por um recurso de ordem mais estilística como o discurso indireto. Megadoro reconstrói a fala de uma imaginária *uxor dotata*. Poderíamos imaginar que surge aqui, mesmo que brevemente, a voz de um novo personagem desse enredo, uma *uxor* hipotética fazendo as exigências temidas pelo solteirão (v. 498-502).

O fato de Megadoro nunca se ter casado poderia comprometer a veracidade de sua reclamação. Mas a dúvida é rapidamente desfeita com a aprovação de Euclião, que (tendo ouvido em segredo o monólogo) afirma que o vizinho está completamente a par (*pernouit*, v. 503) dos hábitos das matronas.

Então, o ataque do solteirão aos costumes das esposas ricas se amplia. Megadoro segue elencando os luxos e exigências excessivos dessa esposa hipotética:

*MEG. Namque hoc qui dicat: "Quo illae nubent diuites
Dotatae, si istud ius pauperibus ponitur?"* 490
*Quo lubeant nubant, dum dos ne fiant comes.
Hoc si ita fiat, mores meliores sibi
Parent, pro dote quos ferant quam nunc ferunt.
(...)*
Nunc quoquo uenias plus plaustorum in aedibus 505
*Videas quam ruri, quando ad uillam ueneris.
Sed hoc etiam pulchrum est praequam sumptus ubi petunt.
Stat fullo, phyrigio, aurifex, linarius,
Caupones patagiarum, indusiarum,
Flammarii, uiolarum, carinarum,* 510
Aut manularum, aut murebatharum;
*Propolae linteones, calceolarum,
Sedentarii sutores diabathrarum,
Solearii astant, astant molocinarum,*
Petunt fullones, sarcinatores petunt; 515
*Strophiarum astant, astant semul sonarum.
Iam hosce absolutos censeas; cedunt, petunt
Treceni, cum stant thylacistae in atriis
Textores limbolarum, arcularum.
Ducuntur, datur aes; iam [hosce] absolutos censeas,* 520
*Cum incedunt infectores coxotarum,
Aut aliqua mala crux semper est quae aliquid petat.
EVC. Compellarem ego illum, ni metuam ne desinat*

Memorare mores mulierum; nunc sic sinam.
MEG. Vbi nugigerulis res soluta est omnibus, 525
Ibi ad postremum cedit miles, aes petit.
Itur, putatur ratio cum argentario.
Miles inpransus astat, aes censet dari.
Vbi disputata est ratio cum argentario,
Etiam [plus] ipsus ultro debet argentario. 530
Spes prorogatur militi in alium diem.
Haec sunt atque aliae multae in magnis dotibus
Incommoditates sumptusque intolerabiles.
Nam quae indotata est, ea in potestate est uiri;
Dotatae mactant et malo et damno uiros. (Aul. 489-93; 505-35)

MEG. Pois, com certeza, há quem pergunte isto: “Com quem as ricas com dote vão se casar, se esse direito for estabelecido para as mais pobres?” <490> Que se casem com quem desejarem, desde que o dote não as acompanhe. Se isso acontecesse, elas adotariam modos melhores do que têm hoje e os levariam em lugar do dote. (...) Agora aonde quer que você vá, vê mais carroças numa casa <505> do que no campo, quando vai até lá. Mas isso ainda é pouco comparado a quando exigem o pagamento das despesas.²⁷⁶ Fica ali plantado o pisoeiro, o bordador, o ourives, o tecedor de linho. Os vendedores, passamaneiros, vendedores de túnicas,²⁷⁷ tintureiros que tingem de laranja,²⁷⁸ de violeta ou de marrom, <510> ou costureiros de roupas com mangas ou os vendedores de perfumes,²⁷⁹ vendedor de tecidos,²⁸⁰ sapateiros, fabricantes de calçados que

²⁷⁶ *Sumptus* (...) *petunt* (v. 507): segundo Stockert (p. 143), a combinação do substantivo *sumptus* com o verbo *petere* aparece apenas aqui, mas há construções envolvendo outros verbos e *sumptus* de sentido semelhante, por exemplo, com *facere* (*Most.* 982) e *suppeditare* (*As.* 819). Na opinião de Stockert, o sujeito do verbo nesta passagem de *Aululária* são as mulheres: “são elas que fazem os *sumptus* e requerem que os maridos paguem as contas, o discurso é o tempo todo sobre elas” (“Sie sind es, die den *sumptus* machen und von den Männern die Zahlungen verlangen, von ihnen ist hier durchwegs die Rede”).

²⁷⁷ *Caupones patagiarii, indusiarii* (v. 509): Stockert (p. 144) indica a possibilidade de interpretar os dois termos como adjetivos relacionados a *caupones* (“vendedor de franjas e túnicas”). O *OLD* indica os termos apenas como substantivos (*patagiarius* – “a dealer in *patagia*” e *indusiarius* – “a maker or seller of tunics”). No *TLL*, o termo *patagiarius* é registrado como substantivo, mas aponta-se a possibilidade de ser um adjetivo nesta passagem plautina (vol. 10. 1. 651. 13 – 651. 17). O mesmo não se afirma em relação a *indusiarius*, indicado apenas como substantivo (vol. VII 1, p. 1273, lin. 20-24). Nixon (1916, p. 287) traduz esse trecho do verso por “the dealers in flounces and underclothes”; Ernout (1932, p. 177), “la troupe des marchands, frangiers, chemisiers”. A. Costa, p. 103 opta por “os negociantes: passamaneiros, camiseiros”, e De Melo (2011a, p. 313), por “the dealers in flounces and tunics”. Em nossa tradução, preferimos entender os termos como substantivos.

²⁷⁸ *Flammarii* (v. 510): o *TLL* (6. 1. 870. 45 – 870. 47) registra a presença do termo *flammarius* apenas neste verso de Plauto e o define como “o que tingem de cor da chama” (*qui flammae colore tingit*).

²⁷⁹ †*Murobatharii*† (v. 511): o termo é considerado corrupção. Stockert menciona a relação entre a primeira parte do termo “*muro-*” e o termo *myropolos* (“vendedor de unguentos ou óleos perfumados”). Nixon (1916, p. 287) traduz o vocábulo por “balsam scented foot-gear”; Ernout (1932, p. 177), por “parfumeurs de chaussures”; A. Costa (p. 103), por “perfumistas”, e De Melo (2011a, p. 313), por “those who sell exotic perfumes”.

²⁸⁰ *Propolae linteones* (v. 512): assim como ocorre no verso 509, discute-se se os termos devem ser interpretados separadamente ou como uma expressão (cf. Stockert, p. 145). Nas edições que consultamos, as soluções dos tradutores foram: Nixon (1916, p. 287) opta por “lingerie people”; Ernout (1932, p. 177), por “revendeurs de lingerie”; A. Costa (p. 103), por “revendedores de tecidos”, e De Melo (2011a, p. 313), por “retailers in linen”.

trabalham sentados,²⁸¹ os fabricantes de sandálias ficam aí na porta, ficam aí na porta os vendedores de vestes roxas; os pisoeiros cobram, os alfaiates cobram, <515> os fabricantes de faixas ficam à porta, ficam à porta também os fazedores de cintos. Agora você pode pensar que esses estão pagos. Trezentos outros chegam e cobram, enquanto, feito pedintes,²⁸² os tecelões de mangas e os caixoteiros ficam no átrio. Eles são levados para dentro. O dinheiro é entregue. Aí você pode pensar que esses estão pagos, <520> mas é quando os tintureiros de roupas alaranjadas aparecem. Há sempre uma praga para cobrar algo.

EUC. Eu falaria com ele, se não tivesse receio de interromper seu relato sobre os costumes das mulheres. Agora vou deixar que ele fale.

MEG. Quando a coisa toda com todos os vendedores de ninharias²⁸³ está resolvida, <525> aí, por último, aparece o soldado e cobra taxas.²⁸⁴ Vai-se, discute-se a conta com o banqueiro. O soldado, sem almoço, fica plantado; ele acredita que a taxa vai ser dada. Quando a conta está resolvida com o banqueiro, ele mesmo deve ainda mais ao banqueiro. <530>A expectativa do soldado é adiada para outro dia. Essas e muitas outras são as inconveniências e os gastos insuportáveis dos grandes dotes. Pois a mulher que não tem dote está sob o poder do marido. As mulheres com dote torturam os maridos com maldade e ruína.

²⁸¹ *Sedentarii sutores diabathrarii* (v. 513): segundo Stockert (p. 146), *sedentarius* tem o sentido de “trabalhar sentado” (“im Sitzen arbeiten”) apenas nesta passagem plautina. Já *diabathrarii*, hápax (cf. *TLL* 6. 1. 939. 47 – 939. 48), denomina aquele que faz *diabathra*, que segundo Paulo Diácono é “um tipo de sandália grega” (*genus solearum Graecanicarum*; *Fest.* p. 74M). Nixon (1916, p. 287) traduz por “squatting cobblers and slipper”; Ernout (1932, p. 177), por “les cordonniers en chaussures de ville qui travaillent assis”; A. Costa (p. 103-4), por “os fabricantes de calçado elegante que trabalham sentados”. De Melo (2011a, p. 313), considerando *diabathrarii* como um termo isolado (separando-o por vírgula), opta pela seguinte tradução: “squatting cobblers and producers of slippers”.

²⁸² *Thylacistae* (v. 518): a forma transmitida nos códices é *phylacistae*. Os editores consultados seguem a correção de Wilamowitz (cf. aparato crítico de Ernout (1932, p. 178)). Stockert (p. 147) acredita que o termo não deve se referir a uma profissão, mas que deve funcionar como um predicativo de *textores limbolarii* e *arcularii*. Nesse ponto, preferimos seguir a interpretação do editor alemão. Quanto a esse aspecto, os demais editores que consultamos divergem. De Melo (2011a, p. 313) traduz o termo como adjetivo acompanhando os substantivos *textor* e *arcularius*: “the hem-weavers and the chest-makers with their money-bags”. Os demais editores preferiram entender o termo como substantivo e variam em suas traduções. Nixon (1916, p. 287) opta por “like jailers” (apesar de registrar a forma *thylacistae*, o editor inglês adota na tradução o sentido da forma transmitida pelos códices). Já Ernout (1932, p. 178) prefere traduzir *thylacistae* por “les maroquiniers”, opção também de A. Costa (p. 104), que adota “os fabricantes de couro”.

²⁸³ *Nugigerulis* (v. 525): o *OLD* define o termo como “um vendedor de ninharias” (“one who peddles trumpery”). Os outros editores que consultamos (Nixon, 1916, p. 288; Stockert, p. 149; De Melo, 2011a, p. 314) preferem adotar a forma *nugiuendis*, sugerida por Nônio (144, 30). As traduções adotadas nas edições consultadas foram: “vendeurs d’inutilités” (Ernout, 1932, p. 178); “vendedores de bugigangas” (A. Costa, p. 104); “sellers of useless decoration” (De Melo, 2011a, p. 314).

²⁸⁴ *Aes* (v. 526): os editores associam o termo *aes* nesta passagem a uma taxa (*aes militare*; cf. sentido 5 do *OLD*, em que se elencam passagens de Varrão, Cícero, Tito Lívio e Plínio), cobrada, sobretudo, dos cidadãos romanos mais abastados, e recolhida pelo *tribuni aerarii*, que repassavam o dinheiro arrecadado aos soldados. Para Stockert (p. 149), a menção dessa taxa e também a indignação relatada por Megadoro nos versos seguintes caracterizam o tom tipicamente romano da passagem (cf. Fraenkel, 2007, p. 93).

Estudos mais interessados em apontar correspondências entre a imagem da mulher plautina e a sociedade grega ou romana da época costumam lembrar nessa passagem da *Lex Oppia sumptuaria*, instituída em Roma em 195 a.C., e nomeada segundo o tribuno da plebe Gaio Ópio (*C. Oppius*). A lei visava a regular os crescentes gastos luxuosos das mulheres depois do fim da 1ª Guerra Púnica.²⁸⁵

Segundo Moore (1998, p. 162-3), a maior parte dos itens mencionados por Megadoro era alvo da proibição regida por tal lei: ouro (v. 508), roupas púrpuras (v. 514), carroças (v. 505-6). Sem entrarmos no mérito dos pressupostos de estudos de caráter mais histórico, chama-nos a atenção o modo exagerado como Megadoro vai expandindo sua lista de gastos. O solteirão fica cada vez mais animado em seu ataque aos luxos femininos: de serviços mais domésticos, como os dos tintureiros (v. 510), os do ourives (v. 508) e os dos bordadores e tecedores (v. 508-10), o rol de gastos passa a tratar de uma “mistura desordenada de nomes gregos e latinos para artesãos altamente especializados” (“a wild mixture of Greek and Latin names for highly specialized craftsmen”; Moore, 1998, p. 163).

Essa animação de Megadoro é vista pelo estudioso (Moore, 1998, p. 163) como um fator que levaria o público a ver o solteirão como ridículo. Contribuiria também para essa opinião da plateia o fato de que Euclião, por si só já tão caricatural, concorda e reforça a opinião do vizinho. Assim, o discurso de Megadoro é para Moore uma paródia:

“Mais do que um discurso sério sobre o luxo das *matronae*, a fala de Megadoro é uma paródia de falas proferidas contra as esposas em geral, e, provavelmente, de falas específicas contemporâneas à primeira *performance* de *Aululária*.”²⁸⁶

Desse modo, na apreciação das reclamações de Menecmo e Megadoro, constatamos que é com variados recursos linguísticos – como palavras compostas, vários termos raros (prováveis neologismos), uso de metáforas legais, oscilação entre discurso direto e indireto – que Plauto constrói seu retrato caricatural da fala das *uxores dotatae* segundo uma perspectiva masculina.

2.2 *Fictae nuptiae*

²⁸⁵ Cf. Schuhmann, 1977, p. 52, n. 34. Sobre o conteúdo da lei, cf. V. MAX. 9. 1. 3; MACR. 3. 17. 13.

²⁸⁶ “Rather than a serious discourse on luxury of *matronae*, then, Megadorus’s speech is a parody of speeches made against wives in general, and probably of specific speeches contemporary with the first performance of *Aulularia*” (Moore, 1998, p. 164).

Vimos anteriormente que em *Aululária* parte do enredo gira em torno do casamento da jovem Fedra. Como destacamos, adianta-se no prólogo da peça o plano do deus Lar para a jovem: com o objetivo de que o avarento passe a considerar a possibilidade de casar sua filha, que até então não tinha um dote, o deus revela a Euclião a panela com ouro que o avô do velho escondera (*Aul.* 25-70). A partir daí, Megadoro (tio de Licônides, *adulescens* que violentara a *uirgo* num festival dedicado à deusa Ceres) é quem vai se envolver primeiramente nesse plano de casamento.

No que diz respeito à configuração da trama dessa peça, é interessante notar que, antes mesmo de Megadoro entrar no palco, o público da comédia paliata já sabe que todas as ações e discursos do velho voltados para o casamento são em vão: pelo que diz o deus Lar na *antecipatio* do Prólogo – e também pelas convenções desse gênero cômico²⁸⁷ – a moça está predestinada a se unir a Licônides. Ora, já mencionamos que fala misógina de Eunômia quanto a mulheres pode ser percebida como mera estratégia persuasiva. Agora, considerando-a à luz do prólogo divino, podemos estender também à ela a ironia dramática que permeia as circunstâncias do casamento de seu irmão. Isso envolve ainda a cena de aprovação do matrimônio por parte de Euclião. Em todos esses episódios, os espectadores, já com o conhecimento superior ao dos personagens envolvidos, ficariam propensos a observar os desencontros nas ações encenadas e nos pressupostos expressos, inclusive sobre o caráter e discurso da mulher.

De que maneira, então, o público consideraria, por exemplo, a mudança de opinião do solteirão quanto às esposas? Ou, ainda, sua opinião primeira quanto às *dotatae*? Parece-nos que, pelo fato de a plateia já conhecer o desfecho desse quiproquó, as declarações de Megadoro primeiramente contra o casamento e, depois, a favor dele já seriam vistas com certa distância, o que favorece sua apreensão como risíveis,²⁸⁸ ainda que isso não elimine o efeito de uma possível reflexão sobre as relações sociais ali ridicularizadas (como exemplo, veja-se a já mencionada interpretação de Konstan, 1983).

²⁸⁷ Nesse sentido, Konstan (1983, p. 42) observa que o casamento do velho com Fedra também não seria possível nos moldes da comédia *palliata* pelo fato de a moça ter sido violada. Nessa situação, a única possibilidade seria a jovem casar com o responsável pelo *stuprum* ocorrido.

²⁸⁸ Cf. Anderson (1993), que aplica à obra plautina a teoria bergsoniana sobre humor (Bergson, *O riso*; 1900) como dependente da faculdade de inteligência e distanciamento pela emoção.

Para efeitos dramáticos, não interessa, de fato, se o velho defende a abolição do casamento com dote ou, ainda, se esse comportamento visa, como ele alega, ao bem-estar social: o casamento de Megadoro não passa de *ludus*. Mas, tratando-se de uma comédia, isso não significa que a opinião do velho é irrelevante aos olhos do público interessado nos *ludi scaenici* plautinos.²⁸⁹

Nesse sentido, é perceptível que, ainda que de modo mais sutil, já ocorre em *Aululária* uma teatralização do casamento dentro do teatro. Isso porque, como dissemos, a revelação do plano de Lar já no prólogo oferece ao público a possibilidade de “ler” a peça sob outra ótica: tudo que ocorre no palco com relação ao matrimônio, enquanto é Megadoro o pretendente, é um engano, elaborado aqui pelo próprio deus. Gostaríamos de defender que essa superposição de camadas dramáticas²⁹⁰ é recurso que influencia também a percepção de aspectos que poderiam ter um contraponto na experiência dos espectadores. Um desses aspectos, em nosso entender, são as críticas bastante caricaturais feitas à *uxor dotata*. Nessa linha, compreendemos que o que Megadoro diz (e Euclião corrobora) sobre elas torna-se risível, como apontou Moore, mas não apenas pelo exagero composto em nível verbal, e em termos de aplicação mirabolante de seu plano, mas também pela caracterização de suas núpcias como um ludíbrio.

A nosso ver, essa teatralização das núpcias se dá também, e de modo ainda mais expressivo, em outras duas comédias plautinas: *Cásina* e *O soldado fanfarrão*. Mas nessas duas peças, diferentemente do que ocorre em *Aululária*, o engano não tem origem divina: são personagens da própria trama que criam e põem em prática os *ludi nuptialis*. Vejamos com mais detalhamento como se desenrola esse ludíbrio em cada uma dessas peças.

2.2.1 O casamento em *Cásina*

Em *Cásina*, como dissemos anteriormente, há, segundo alegam os personagens, a decisão por um casamento entre escravos. O velho Lisidamo está apaixonado pela escrava que dá nome à peça e, por isso, institui como seu representante o caseiro Olímpio (v. 195). O filho ausente, por

²⁸⁹ Para objeções quanto à redução de comédias à estrutura do enredo dramático, cf. discussão em I. T. Cardoso (2005, p. 17) quanto ao ponto de vista de Vogt-Spira (1998) e (2005, p. 44) quanto ao de M. Barchiesi (1969).

²⁹⁰ Sobre camadas de ilusão em Plauto, cf. I. T. Cardoso, 2009.

sua vez, elege o escravo Calino para a disputa pela mão de Cásina (v. 55). Para impedir que o marido obtenha sucesso, Cleóstrata se alia a Calino.

Nesse primeiro momento da peça, temos um quadro de casamento entre escravos que já não deve mais causar espanto na plateia, que, como mencionamos, fora advertida desde o prólogo quanto à suposta verossimilhança do evento, que seria comum em outra sociedade que não a do público (v. 67-73). Assim, a jovem escrava vai se casar com um dos dois escravos. Temos aqui um efeito análogo ao da *antecipatio* apresentada pelo deus Lar: desde então, o público já se prepara para ver com uma ótica mais distanciada os acontecimentos relativos às referidas bodas. Com o decorrer da ação, entretanto, veremos que também em outro sentido essa possibilidade é apenas parte de uma grande simulação. Por um lado, Lisidamo planeja fazer as vezes de marido no lugar de seu representante (v. 470). Por outro lado, Cleóstrata, sua vizinha Mírrina e a escrava Pardalisca tramam um plano para acabar com a alegria do velho: a Olímpio e Lisidamo será oferecida uma falsa noiva.

A criação desse plano envolve diferentes camadas de metateatro.²⁹¹ Interessa-nos aqui, sobretudo, a peça dentro da peça que está relacionada ao casamento da escrava. Como parte da trama (seja da comédia *Cásina*, seja da “peça” engendrada pelas mulheres da peça), realiza-se um sorteio que decide que Olímpio é quem vai se casar com Cásina (ou seja, Lisidamo acredita estar mais perto de conseguir a desejada noite com a escrava). A fim de reverter essa derrota, as mulheres planejam um ludíbrio.

O primeiro ato dessa nova “peça” se inicia com a notícia de que a futura noiva está em fúria no interior da casa. Fora de si, Cásina ameaçaria tirar, com uma espada, a vida de quem quer que se aproximasse (v. 655-64). É Pardalisca quem narra ao velho (e à plateia) o que ocorre:

LY. Quid illic obiectumst mali tam repente?

PAR. Insanit.

LY. Scelestissimum me esse credo.

PAR. Immo si scias dicta quae dixit hodie!

LY. Istuc expeto scire: quid dixit?

PAR. Audi.

Per omnis deos et deas deierauit

670

Occisurum eum hac nocte quicum cubaret.

(...)

²⁹¹ Para uma discussão sobre aspectos metateatrais em *Cásina*, cf. nosso estudo anterior sobre essa comédia (Rocha, sobretudo, p. 61-83).

LY. *Num quid mihi minatur?*
 PAR. *Tibi infesta solist*
Plus quam cuiquam.
 LY. *Quam ob rem?*
 PAR. *Quia se des uxorem Olympioni;*
Neque se tuam, nec suam, neque uiri uitam sinere in 678.679
Crastinum protolli. Id huc missa sum tibi ut dicerem, 680.681
Ab ea ut caueas tibi.
 (...)

LY. *Sed etiamne habet nunc Casina gladium?*
 PAR. *Habet, sed duos.*
 LY. *Quid, duos?*
 PAR. *Altero te*
Occisurum ait, altero uilicum hodie.
 LY. *Occisissimus sum omnium qui uiuunt.*
Loricam induam; mi optimum esse opinor. 695
Quid uxor tua? non adiit atque ademit?
 PAR. *Nemo audet prope accedere.*
 LY. *Exoret.*
 PAR. *Orat;*
Negat ponere alio modo ullo profecto,
Nisi se sciat uilico non datum iri. (Cas. 666-71; 676-82; 691-99)

LIS. Que mal a atingiu tão de repente?
 PAR. Ela enlouqueceu.
 LIS. Acho que eu sou um homem extremamente desgraçado!
 PAR. E se você soubesse então o que ela disse hoje...
 LIS. Isso eu quero saber! O que ela disse?
 PAR. Escute. Ela jurou por todos os deuses e deusas <670> matar aquele que se deitar com ela esta noite.
 (...)

LIS. Mas ela me ameaça?
 PAR. Com você, ela está furiosa, mais do que com qualquer um.
 LIS. Por quê?
 PAR. Porque você, segundo ela, a dá como esposa a Olímpio. Ela não vai permitir que perdure até amanhã nem a sua vida, nem a dela própria, ou a do marido. Fui enviada até aqui para dizer isto a você: <680> que tome cuidado com ela.
 (...)

LIS. Mas, agora Cásina ainda tem uma espada?
 PAR. Tem, não uma, mas duas!
 LIS. O quê? Duas?
 PAR. Ela diz que hoje vai matar você com uma e o caseiro com a outra.
 LIS. Sou o mais morto de todos que vivem. Acho que o melhor seria vestir uma couraça. <695> E minha esposa? Não veio? Não arrancou dela a espada?
 PAR. Ninguém ousa se aproximar.

LIS. Ela tem que convencê-la!

PAR. Está conversando. Cásina diz que não vai largar as armas de jeito nenhum, a não ser que ela tenha certeza de que não será dada ao caseiro.

Pardalisca previne Lisidamo de que Cásina está fora de si. Mas esse fato não é o que mais contribui para a desgraça do velho. Pior ainda é o que a noiva diz: “ela jurou por todos os deuses e deusas matar aquele que se deitar com ela esta noite” (v. 670-1). As supostas falas de Cásina continuam sendo narradas por Pardalisca, ou seja, de maneira indireta – já que a moça não aparece em cena, como costuma ser digno de uma *uirgo* da *palliata*. Aqui essa convenção acaba por gerar mais um interessante efeito de caracterização da escrava como casadoira. Note-se que em *quia se des uxorem Olympioni* (v. 676), o uso da conjunção *quia*, seguida de subjuntivo, marca esse discurso reportado. Além disso, temos também o verbo *ait* no verso 693, introduzindo mais da suposta fala da escrava nubente.

Independentemente do modo como o discurso do personagem Cásina é apresentado ao público, fica claro que esse tom hostil está bem distante daquela fala carinhosa com que Olímpio imaginava ser tratado pela amada no início da peça (v. 134-8). Diversa também é a posição da matrona nessa segunda trama. Ao contrário do que faz a esposa raivosa apresentada ao longo do enredo principal, essa Cleóstrata, segundo o relato de Pardalisca, faria até mesmo um esforço para convencer a escrava – *i. e.*, aquela moça que o marido deseja e, em consequência disso, aquela quem a matrona quer ver longe do velho – a se acalmar.

Entretanto, os únicos personagens que podem acreditar nessas mudanças são Olímpio e Lisidamo: os demais personagens da peça já sabem que tudo não passa de fingimento. Ao público, no entanto, ainda não se esclareceu que a loucura da escrava é farsa – essa revelação ocorrerá alguns versos adiante (v. 759-62). É provável, então, que a mudança de humor repentina da matrona, que aparentemente é plausível para o velho, pudesse causar espanto na plateia. Nesse sentido, acreditamos que essa inversão de papéis (isto é, a escrava, que antes soaria meiga, passa à raivosa, e a matrona o contrário) faz parte da caracterização desses personagens da segunda trama. Além disso, uma vez que já estamos perto do desfecho da peça, é possível pensar que tal caracterização influenciaria uma mudança de opinião do público quanto a essa *uxor* apresentada ao longo da peça como briguenta e indesejável.

Franko (2001, p. 174-5) acredita que a caracterização inicial da matrona como raivosa e violenta (e não desesperada e sofrida, como se esperaria, segundo o estudioso, que uma mulher

desconfiada de traição se comportasse) teria como objetivo favorecer a empatia entre o público e Lisidamo. No mesmo sentido, Moore (1998, p. 159) vai mais longe e afirma: “apresentadas com simpatia ou com hostilidade, as *matronae* de Plauto quase nunca estabelecem uma relação com o público”.²⁹² Se acreditarmos que o público tem mesmo essa afinidade inicial com o velho (em contraste com a *matrona*), podemos imaginar que, nesse ponto, a alegada mudança de postura de Cleóstrata contribuiria para que a torcida dos espectadores também mudasse. Assim, mesmo nessa peça dentro da peça, aspectos relacionados à caracterização dessa esposa teriam relevância para o prosseguimento da ação.

Os *ludi* seguem com todos os itens necessários para a realização da cerimônia de núpcias. No interior da casa, prepara-se o banquete (v. 764-7) – ou ao menos se simula tentar fazer isso, já que os cozinheiros, a pedido das mulheres, fazem de tudo para que nada saia de acordo (v. 772-5). Olímpio veste seu traje de noivo (v. 767-8), enquanto Cleóstrata e Mírrina preparavam a “noiva” (v.769-70). É chegada a hora: entra em cena então o cortejo que acompanha o noivo Olímpio (v. 798). Canta-se o hino nupcial: “Hímen, Himeneu, ó Hímen!” (v. 800 e 808). Em seguida, Pardalisca encaminha a noiva para a cerimônia de casamento:

<i>PAR. Sensim super attolle limen pedes, mea noua nupta.</i>	815.816
<i>Sospes iter incipe hoc, ut uiro tuo</i>	
<i>Semper sis superstes,</i>	
<i>Tuaque ut potior pollentia sit, uincasque uirum uictrixque</i>	
	[<i>sies,</i> 819.820
<i>Tua uox superet tuumque imperium; uir te uestiat, tu uirum</i>	
	[<i>despolies.</i> 821.822
<i>Noctuque et diu ut uiro subdola sis,</i>	
<i>Opsecro, memento. (Cas. 815.816-24)</i>	

PAR. Levante um pouquinho os pés sobre a soleira da porta, minha nova esposa. <815.816> Comece este percurso altiva, para que você seja sempre superior a seu marido e para que seu poder seja mais poderoso, e que vença seu marido e seja vitoriosa, que sua voz e seu domínio prevaleçam: que o marido lhe encha de roupas e que você o deixe pelado. Apronte com seu marido noite e dia, peço, lembre-se!

A noiva recebe da pessoa que a conduz à cerimônia de casamento, que seria, segundo os manuscritos, a escrava Pardalisca, orientações para a vida de casada. O tom dos conselhos traz à

²⁹² “Whether presented with sympathy or hostility, Plautus’s *matronae* almost never bond with the audience”.

tona novamente o estereótipo de esposa malvada: como *uxor*, Cásina deveria ser superior ao marido em poder, vitória, autoridade. O *tópos* dos gastos com luxos também está presente: “que o marido lhe encha de roupas e que você o deixe pelado” (v. 821.822).

Segundo Williams (1958, p. 17-8), a cena é uma paródia da tradição de ritos de uma cerimônia de casamento que eram realizados na Grécia.²⁹³ O estudioso chama a atenção para o emprego de recursos literários que indicariam a paródia de um discurso solene,²⁹⁴ como aliteração (*semper sis superstes*, v. 818; grifo nosso) e arcaísmos (*sospes*, v. 817; *superstes*, v. 818; *pollentia*, v. 819.820). Além disso, Williams destaca o humor advindo dos conselhos invertidos.²⁹⁵

Os *ludi nuptialis* de *Cásina* são tão “reais” que os enganados, Lisidamo e Olímpio, só descobrirão a verdade da pior maneira: enfrentando a falsa “noiva”, um escravo travestido, no quarto, conforme se narra nos versos 875 a 961.962.

Para efeitos da imagem que se tem da mulher nesse casamento plautino, interessa-nos também a discussão que o estudioso levanta sobre a atribuição da fala feminina nos versos que mencionamos acima. Ainda que os manuscritos indiquem que o personagem que declama essa passagem é a escrava Pardalisca, Williams questiona se essa atribuição seria coerente com o que aconteceria nos ritos das sociedades grega e romana. Na tradição grega, a responsável por entoar esse rito de casamento seria a mãe da noiva; em Roma, ou uma matrona designada para encaminhar a noiva até a cerimônia (uma *pronuba*),²⁹⁶ ou ainda a mãe da noiva.²⁹⁷ Assim, o estudioso acredita que a matrona Cleóstrata, e não Pardalisca, teria pronunciado esses versos. A única possibilidade de o contrário ocorrer seria justificável por um tratamento cômico da prática costumeira: “de qualquer maneira, parece provável que é Cleóstrata quem fala, e que, se Plauto

²⁹³ Segundo o estudioso (Williams, 1958, p. 17), a cerimônia de casamento em *Cásina* seguiria os moldes gregos: a noiva (no caso, a escrava Cásina) seguia, acompanhada do noivo (Olímpio) e de um amigo próximo (Lisidamo), até a nova casa. Os convidados cantavam os hinos nupciais. Já em Roma, a noiva era conduzida por três jovens, acompanhados pelos convidados. O noivo ia à frente, e não se cantavam hinos.

²⁹⁴ Sobre tais recursos poéticos nos *carmina* dos ritos romanos em geral, cf. Conte (1994, p. 19-23). Sobre o gênero de composições nupciais, conhecido como epitalâmio, do período helenístico à era flaviana, cf. Werner, 2014.

²⁹⁵ “De fato, o humor é que aqui a convenção está de “cabeça para baixo”: se adicionarmos negativas por toda a fala, temos a vida real” (“The humour, in fact, is that here convention is stood on its head: add negatives throughout and you have real life”; Williams, 1958, p. 18).

²⁹⁶ Segundo o *OLD*, *pronuba* seria “uma mulher casada que conduz a noiva ao aposento nupcial” (“a married woman who conducted the bride to the bridal chamber”).

²⁹⁷ Ainda sobre a origem grega ou romana do rito encenado em *Cásina*, cf. O’Byrhim, 1989, p. 89-90; Moore, 1998, p. 175-6.

colocou a fala na boca da escrava, esse fato deve ser tratado como uma inversão cômica da prática habitual”.²⁹⁸

A nosso ver, há aqui realmente uma “inversão cômica”; daí concordamos que é muito provável Pardalisca quem aconselha a nubente. Mas essa inversão não tem como base apenas o correspondente real do rito simulado na peça: em nosso entender, retomam-se aqui também os estereótipos da mulher casada do palco plautino.

Espera-se que esse tipo de conselho, espelhado no famigerado comportamento das *uxores dotatae*, fosse dado, de fato, por uma matrona. Nessa passagem, Moore (1998, p. 176) vê a transformação de Cásina em uma *uxor dotata*, que quer poder e luxo – incorporando o contrário dos ideais de obediência da esposa. Segundo o estudioso, essa seria uma estratégia para criar empatia de parte do público com Cleóstrata, que até então era, segundo o estudioso, o tipo de personagem mais “deslocado” (“outsider”) na comédia plautina: uma esposa que quer controlar seu marido.²⁹⁹ Contudo, como vimos há pouco, para o marido, nesses *ludi*, Cleóstrata é não mais a esposa raivosa e vingativa, mas uma boa esposa.³⁰⁰ Para os espectadores, ela afinal consegue desempenhar o papel de elaboradora de planos, aproximando-se dos personagens mais atraentes e poderosos do teatro plautino, os *serui callidi*.³⁰¹

2.2.2. O casamento n’O soldado fanfarrão

N’O soldado fanfarrão, temos situação um pouco diferente. Nesta comédia, embora o casamento também seja simulação, não há uma explícita encenação (tal qual a vista em *Cásina*) de alguma convenção relacionada ao matrimônio, a ponto de soar espantosa à plateia. Pelo contrário: nessa trama, todo o ludíbrio envolvendo o casamento parte de aspectos necessários para que seja considerado verossímil, *i. e.*, ao menos, quanto ao que se costuma apresentar como

²⁹⁸ “At any rate, it seems likely that it ought to be Cleustrata who speaks, and that, if Plautus gave the words to the slave-woman, this fact itself must be treated as a comic reversal of usual practice” (Williams, 1958, p. 18).

²⁹⁹ “Plautus has now established an alliance between the spectators and those who explicitly associate themselves with the quintessential outsiders of Plautine comedy: wives who want power over their husbands”.

³⁰⁰ Ao final da peça, a esposa, que afirma não estar mais brava (“não estou brava”; *non sum irata*, v. 1006), chega até mesmo a perdoar o marido (v. 1005), que reconhece a “mudança” no caráter de Cleóstrata: “ninguém tem uma esposa mais amável do que a que eu tenho” (*lepidiorem nemo uxorem quisquam quam ego habeo hanc habet*; v. 1008). Schuhmann (1977, p. 63) chama a atenção para a singularidade dessa mudança de opinião do marido em relação à esposa: “essa é a única passagem em Plauto, em que um homem fala bem sobre uma *uxor dotata*” (“Das ist bei Plautus die einzige Stell, wo ein Mann über ein *uxor dotata* Gutes spricht”).

³⁰¹ Sobre a atuação das matronas da peça como *callidae*, cf. Rocha, p. 74-83.

condição para um casamento no palco plautino. Em comum com a peça *Cásina* está a atuação dos personagens: a união conjugal aqui simulada não será entre escravos, mas entre Periplectômeno, um velho livre (personagem elegível para o casamento), e sua “matrona” – que, na verdade, é Acrotelêucia, uma meretriz –, que apresentou até mesmo uma casa como dote (v. 1166). Não acontece aqui, portanto, a cerimônia de núpcias. O engano consistirá numa simulação de que ambos (velho solteirão e meretriz) já são cônjuges.

Observemos um pouco mais de perto as linhas gerais do enredo dessa que é a mais longa comédia remanescente de nosso autor. A peça gira em torno da tentativa do jovem Plêusicles de tirar sua amada, a meretriz Filocomásia, da posse do soldado Pírgopolinice. A trama, que se passa em Éfeso (v. 89), começa ainda em Atenas. Segundo a narrativa do escravo Palestrião logo no início da peça (v. 79-155), o soldado fanfarrão considera-se um verdadeiro galanteador (v. 88-90) – as mulheres, no entanto, consideram-no risível (*deridiculost*, v. 91). Partindo dessa premissa, o soldado toma para si, subornando a rufiona responsável por ela (v. 105-8), a jovem com a qual Plêusicles se relacionava (v. 99-100). Para incrementar o imbróglio, Palestrião, escravo que naquela época pertencia ao jovem apaixonado, tenta avisar seu dono. Tendo esse embarcado numa missão oficial (v. 101-3), o barco é capturado por piratas, que entregam o escravo, como presente, precisamente ao soldado (v. 114-20). Ao identificar a moça que Pírgopolinice havia tomado e obter a confirmação de que ela ama o jovem (v. 122-7), Palestrião envia uma carta a seu antigo dono, avisando-o sobre a situação (v. 129-33).

Com isso, temos o seguinte quadro: Palestrião vai a Éfeso e está hospedado na casa vizinha àquela onde o soldado mantém Filocomásia sob vigilância (v. 140). Nessa casa onde Plêusicles se abriga mora o velho solteirão Periplectômeno, amigo do pai de Plêusicles (v. 136). O velho *lepidus*³⁰² (v. 135, “charmoso”, com um toque de enganador)³⁰³ colabora para que o

³⁰² Duckworth (1952, p. 247) inclui Periplectômeno na categoria de “*senex* como um amigo prestativo” (“*senex* as helpful friend”). O estudioso ainda coloca o velho como um destaque entre as criações plautinas: “suas criações mais bem-sucedidas são Euclião (*Aululária*) e Periplectômeno (*O soldado fanfarrão*) – ambos *senes* de um tipo não convencional; (...) Periplectômeno, cujo papel é menos orgânico, é um egoísta adorável cujo orgulho pela vida de solteiro o torna um personagem memorável entre os *senes* de Plauto” (“his most successful creations are Euclio (*Aulularia*) and Periplectomenus (*Miles*) – both *senes* of an unconventional sort; (...) Periplectomenus, whose role is less organic, is a delightful egoist whose praise of bachelorhood makes his character memorable among the *senes* of Plautus”; Duckworth, 1952, p. 249).

³⁰³ Assim I. T. Cardoso (2005, p. 203, n. 604) o considera, apresentando discussão sobre a composição do personagem nas pesquisas plautinas (p. 219-22).

jovem possa se reencontrar com a amada, sugerindo ao escravo que ele abra uma passagem pela parede das casas (v. 142-4).

A primeira trama criada por Palestrião³⁰⁴ vai bem até que um escravo do soldado vê a moça beijando o jovem na casa do vizinho (v. 173-6). Para que a artimanha engendrada pelo velho não seja descoberta, Palestrião resolve dizer que Filocomásia tem uma irmã gêmea, vinda recentemente de Atenas (v. 237-41). Esse primeiro ludíbrio surte efeito, e o escravo delator fica convencido de que o que viu não era a realidade.

No entanto, resta ainda outro problema: é preciso libertar a jovem do domínio do soldado para que Plêusicles possa ficar com sua amada. Põe-se, então, em cena um segundo engano, esse envolvendo um falso casamento entre o velho Periplectômeno e a meretriz convidada a fazer o papel de *uxor*, Acrotelêucia.

O plano começa a ser armado por volta do verso 765 da peça. Mas não podemos deixar de considerar o discurso que Periplectômeno faz sobre o casamento momentos antes de Palestrião anunciar os trâmites de seu engodo. O jovem Plêusicles tenta se desculpar com o velho por estar envolvendo-o, mesmo já em idade avançada, em “feitos juvenis” (*facinora puerilia*, v. 618)... Periplectômeno não aceita ser tratado como senil: “pois, na verdade, eu nem tenho mais de cinquenta e quatro anos” (*nam equidem haud sum annos natus praeter quinquaginta et quattuor*, v. 629). Ele se apresenta como alguém que pode exercer diferentes papéis: “um advogado sério” (*aduocato tristi*, v. 663), “um calmo” (*leni*, v. 664), “um conviva extremamente divertido” (“*conuiuam hilarissimum*, v. 666) e até mesmo um “dançarino com molejo” (*cinaedus malacus*, v. 668).

Ao ouvir o jovem se lamentar por considerar que seu romance traz despesas ao velho, Periplectômeno inicia um discurso de ataque às mulheres:

PE. Nam in mala uxore atque inimico si quid sumas, sumptus est;

(...)

Liberæ sunt aedes, liber sum autem ego; mi uolo uiuere

Nam mihi deum uirtute dicam propter diuitias meas

Licuit uxorem dotatam genere summo ducere;

680

Sed nolo mihi oblatricem in aedis intro mittere.

PL. Qur non uis? nam procreare liberos lepidumst opus.

³⁰⁴ Sobre a ação d’*O soldado fanfarrão* como intriga criada por Palestrião, cf. Frangoulidis, 1996 (que a denomina metadramática, na esteira de N. W. Slater, 2000 [1985]) e I. T. Cardoso, 2005, p. 195-211.

PE. Hercle uero liberum esse tete, id multo lepidiust.
 (...)
 Nam bona uxor suaue ductust, si sit usquam gentium 685
Vbi ea possit inueniri. Verum egone eam ducam domum,
Quae mihi numquam hoc dicat: ‘eme, mi uir, lanam, unde tibi pallium
Malacum et calidum conficiatur tunicaeque hibernae bonae,
Ne algeas hac hieme’ (hoc numquam uerbum ex uxore audias)
Verum prius quam galli cantent, quae me e somno suscitet, 690
Dicat: ‘da, mi uir, Calendis meam qui matrem munerem;
Da qui faciam condi<men>ta; da quod dem quinquatribus
Praecantrici, coniectrici, hariolae atque haruspicae;
Flagitiumst si nil mittetur, quae supercilio spicit.
Tum plicatricem clementer non potest quin munerem; 695
Iam pridem, quia nil abstulerit, suscenset ceriaria;
Tum opstetrix expostulauit mecum parum missum sibi;
Quid? nutrici non missuru’s quicquam quae uernas alit?’
Haec atque [†]huius[†] similia alia damna multa mulierum
Me uxore prohibent mihi quae huius similis sermones serat. (Mil. 673; 678-83;
 685-700)

PE. É uma despesa, se você gasta com uma esposa má ou com um inimigo. (...) Minha casa é livre, eu mesmo sou livre. Quero viver por mim, pois eu diria que, graças aos deuses,³⁰⁵ devido a minha riqueza, me é permitido casar com uma esposa com dote e de nobre berço,³⁰⁶ <680> mas não quero enfiar dentro da minha casa uma ladradora.³⁰⁷

PL. Por que não quer? Gerar filhos é uma tarefa agradável.³⁰⁸

PE. Por Hércules, na verdade, ser livre você mesmo, isso é que é muito mais agradável. (...) Pois ter uma boa esposa é coisa fácil, se é que há algum lugar no mundo <685> onde essa possa ser encontrada. Na verdade, eu me casaria com a que jamais me dissesse isto: “meu marido, compre lã, para que lhe sejam feitos um pálio macio e quente e uma boa túnica de inverno, para que você não sinta frio nesse inverno” (você nunca ouviria essas palavras da sua esposa!). Na verdade, ela, antes mesmo que os galos cantem, interrompe meu sono <690> e

³⁰⁵ *Deum uirtute* (v. 679): os dois solteirões das peças plautinas agradecem aos deuses por serem ricos o suficiente a ponto de não precisarem de uma mulher com dote – a mesma expressão é usada por Megadoro em *Aululária* (cf. *Aul.* 166).

³⁰⁶ *Summo genere* (v. 680): em *Epídico* também se menciona a origem nobre de uma esposa (*Epid.* 169-170^a).

³⁰⁷ O termo *oblatratrix*, derivado de *latrare* (“latir”), é um hápax (*TLL* 9. 2. 79. 19 – 79. 24). Sobre a comparação entre a mulher e o cão, cf. a seção “A imagem da cadela” do capítulo “Considerações para um bestiário feminino em Plauto” deste estudo.

³⁰⁸ A relação entre o casamento e a possibilidade de gerar descendentes é usada como argumento a favor do matrimônio em mais de uma peça plautina (cf. *Aul.* 147-8; *Capt.* 889). Schuhmann (1977, p. 48) chama a atenção para essas passagens, mas aponta o fato de que a criação dos filhos não representa um papel importante nas peças plautinas: “em todo caso, a criação dos filhos quase não tem função nas comédias plautinas” (“Die Kindererziehung spielt jedoch in den plautinischen Komödien kaum eine Rolle”).

diz: “meu marido, dê algo para eu presentear minha mãe nas calendas,³⁰⁹ dê algo para eu preparar condimentos; dê algo para eu doar no festival de Minerva,³¹⁰ para a feiticeira,³¹¹ para a intérprete de sonhos,³¹² para a profeta e para a harúspice. É uma vergonha se nada se oferecer àquela que lê a sorte na sobrançelha.³¹³ Não é possível não dar presentes generosos àquela que dobra roupas.³¹⁴ <695> Há muito tempo, por não ter recebido nada, a fabricante de velas³¹⁵ está indignada. A parteira reclama comigo por lhe ter enviado pouco. O quê? Não vamos enviar nada à nutriz que alimenta os filhos das escravas?” Esses e muitos outros danos semelhantes causados pelas mulheres me impedem de ter uma esposa que vá articular esse tipo de discurso.³¹⁶

Vemos que o velho, à maneira de Megadoro, se vangloria por não ter se casado. Sua riqueza permitiu-lhe escolher não se submeter ao *imperium* de uma *uxor*. Assim como ocorre em *Aululária*, emprega-se aqui o recurso de representar de modo direto o discurso (imaginário) dessa esposa (imaginária).

³⁰⁹ *Calendas* (v. 691): as *Calendae* (termo também grafado como *Kalendae*) são o primeiro dia de cada mês (cf. *OLD*). Os editores consultados (cf. Brix; Niemeyer, p. 94; Hammond *et al.*, p. 38) afirmam que a referência aqui seria às *Martiae Calendae*, data em que se comemorariam as *Matronalia*, e as mães receberiam presentes (cf. sentido b do termo *Kalendae* no *OLD*). Já Ernout (1936, p. 218, n. 5) indica que o presente seria oferecido à mãe em janeiro, mas acredita que o exagero aqui – a mulher quer presentear a mãe em todos os meses – visa a caracterizar a mulher como “modelo de devoção filial” (“modèle de piété filiale”).

³¹⁰ *Quinquatribus* (v. 692): segundo o *OLD*, as Quinquátrias seriam um festival em homenagem à Minerva entre os dias 19 e 23 de março, celebrado especialmente por comerciantes e profissionais devotados a essa deusa (*Ov. Fast.* 3. 809 e ss.). Cf. Brix; Niemeyer, p. 94; Ernout, 1936, p. 219.

³¹¹ *Praecantrici* (v. 693): segundo o *OLD*, *praecantrix* é “uma feiticeira, bruxa” (“an enchantress, witch”).

³¹² *Coniectrici* (v. 693): o *OLD* define o termo *coniectrix* como “uma intérprete (de sonhos, etc.)” (“a female interpreter (of dreams, etc.)”).

³¹³ Não se sabe ao certo qual seria o *modus operandi* dessa adivinhação. Segundo Ernout (1936, p. 219), esse é o único registro que temos dessa prática.

³¹⁴ *Plicatricem* (v. 695): o termo é uma restituição feita por Studemund, seguindo o palimpsesto ambrosiano (A), que traz *plicat*. Os manuscritos palatinos (BCD) sugerem *patricam*, mas Ernout (1936, p. 219) afirma que tal lição não tem sentido. Cf. aparato crítico de Ernout (1936, p. 219).

³¹⁵ *Ceriaría* (v. 696): novamente há divergência entre as lições de A (cujo registro é seguido por Ernout) e dos manuscritos palatinos (que trazem *ceraria*). Ambos os termos são incertos. Quanto à *ceriaría*, o *OLD* levanta a hipótese de o vocábulo derivar de *Ceres* e o define da seguinte maneira: “uma trabalhadora cuja função não se conhece” (“a female worker whose function is not known”). Hammond *et al.* (p. 139) também seguem a lição do palimpsesto ambrosiano, mas comentam a interpretação das duas possibilidades. Segundo os editores, no caso de *ceriaría*, a função da mulher seria cuidar dos grãos, ou seja, da despensa (“a woman in charge of grain”). Já *ceraria*, que teria relação com *cera* (“cera”), seria a mulher responsável pelas velas (“a woman in charge of candles”). Nixon (1924, p. 196) registra *ceriaría* e traduz o termo por “mulher responsável pela comida” (“cateress”). Ernout (1936, p. 219) traduz o termo por “fabricante de velas” (“civière”), afirmando, em nota, que poderia se referir também a uma “passadeira” (“repasseuse”), mas não é possível afirmar algo com certeza. Bruna (p. 208) traduz por “engomadeira”. De Melo (2011c, p. 215) opta por “mulher que fornece a comida” (“woman who delivering our food”). Preferimos adotar a sugestão de Ernout.

³¹⁶ *Sermones serat* (v. 700): as edições que consultamos apontam as seguintes traduções: “torment (...) with talk like that” (Nixon, 1924, p. 197); “attendraient de pareils entretiens” (Ernout, 1936, p. 219); “alinhave tais conversas” (Bruna, p. 208); “torment (...) with talk of this sort” (De Melo, 2011c, p. 215).

Além da questão estilística, outros aspectos aproximam a fala de Periplectômeno à do solteirão de *Aululária*. Além de afirmar que a esposa é fonte de despesa (*sumptus*, v. 673), o velho d’*O soldado fanfarrão* também elenca uma lista (não tão longa quanto a presente em *Aululária*) de gastos que uma esposa deseja fazer: presentes para toda a sorte de serviçais, de feiticeiras a adivinhas de sobancelha, da moça que dobra roupas à parteira. A lista, no entanto, parece menos “egoísta” do que a da esposa imaginada por Megadoro: mesmo com mimos para a mãe, as despesas aqui parecem estar mais voltadas para a manutenção da vida doméstica:³¹⁷ fala-se em *condimenta* (“condimentos”, v. 692), em *plicatrix* (“aquela que dobra roupas”, v. 695), *ceriaria* (“fabricante de velas”, v. 696), *opstetrix* (“parteira”, v. 697), *nutrix* (“nutriz”, v. 698). Ao menos nesse aspecto, podemos dizer que a imagem representada aqui se afasta um pouco da imagem da *uxor* que se preocupa apenas com luxos para si (como em *Aululária*), ou que vive a espionar o que o marido faz (como em *Cásina* ou em *Menecmos*, por exemplo). De todo modo, vemos que nesta peça a ojeriza do solteirão ao casamento é motivada pela imagem que ele tem das esposas, a qual, guardadas às devidas proporções, corresponde à imagem de consumista de uma *uxor dotata* em outras peças de Plauto.

Versos adiante, Palestrião, que acompanhava a conversa entre o velho e Plêusicles, resolve lhes expor seu novo plano (v. 765). A ideia envolve exatamente a simulação de que o velho é um homem casado (v. 795-6). Parece-nos, no mínimo, intrigante que se proponha a esse personagem (que acabara de se declarar um solteirão convicto) que ele finja ter uma esposa.³¹⁸ Periplectômeno, no entanto, não se opõe ao plano do escravo; pelo contrário, aceita-o com benevolência (“sou obediente a você”; *tibi sum oboediens*, v. 806).

Mas vejamos o ludíbrio de Palestrião em pormenores. O escravo explica ao velho quem são os envolvidos e qual é a função de cada um deles no plano:

³¹⁷ Nesse sentido, se considerarmos que, como aponta Schuhmann (1977, p. 46), embora não tivesse participação na vida pública, a mulher tinha amplo domínio sobre o cuidado com a casa, podemos imaginar que o que parece uma crítica mais branda à esposa, seja apenas outra forma de reclamar do domínio das *uxores*. Quanto ao âmbito doméstico, nas peças plautinas é comum que o controle da mulher sobre a despesa sirva de ameaça aos maridos (cf. *Cas.* 144-9; *Merc.* 556-7).

³¹⁸ Bianco (2003, p. 81) ressalta a presença de ironia dramática nesse ponto da peça: “a nítida representação dessa *uxor dotata* hipotética, da qual fugir, ocupa no enredo um lugar de relevo, visto que, em consequência de uma feliz ironia dramática, tem a função de antecipação para a cena seguinte de simulação, na qual Periplectômeno deverá realizar exatamente o papel de *uir* (...*ut simulet se tuam uxorem*, v. 796), necessário para fazer seguir a intriga” (“la nitida raffigurazione di questa ipotetica *uxor dotata*, da cui fuggire, occupa nell’intrigo un posto di rilievo, in quanto, per effetto di una felice ironia drammatica, funge da prolessi per la successiva scena di simulazione, nella quale Periplectomeno dovrà proprio recitare il ruolo di *uir* (...*ut simulet se tuam uxorem*, v. 796), necessario per mandare avanti l’intrigo”).

PA. *Ecquam tu potis reperire forma lepida mulierem,
Cui fa<ce>tiarum † corpusque † sit plenum et doli?*
PE. *Ingenuamne an libertinam?*
PA. *Aequi istuc facio, dum modo*
Eam des quae sit quaestuosa, quae alat corpus corpore, 785
Cuique sapiat pectus; nam cor non potest, quod nulla habet.
PE. *Lautam uis an quae nondum sit lauta?*
PA. *Sic consucidam;*
Quam lepidissimam potis quamque adolescentem maxume.
PE. *Habeo eccillam meam clientam, meretricem adolescentulam.*
Sed quid ea usus est?
PA. *Vt ad te eam iam deducas domum* 790
Itaque eam huc ornatam adducas : ex matronarum modo
Capite compto crinis uittasque habeat, adsimuletque se
Tuam uxorem ita praecipiundum est.
PE. *Erro quam insistas uiam.*
PA. *At scietis. Sed ecqua ancillast illi?*
PE. *Est prime cata.*
PA. *Ea quoque opus est. Ita praecipito mulieri atque ancillulae,* 795
Vt simulet se tuam esse uxorem et deperire hunc militem,
Quasique hunc anulum faueae suae dederit, ea porro mihi,
Militi ut darem, quasique ego rei sim interpres. (Mil. 782-98)

PA. Você é capaz de encontrar uma mulher de belas formas, cujo corpo seja cheio de malícia e enganos?

PE. Livre de nascimento ou liberta?

PA. Para mim é indiferente, desde que você me ofereça uma que seja boa em fazer dinheiro, que viva pelo próprio corpo, <785> que tenha cabeça, pois, quanto ao coração, não é possível: nenhuma tem.³¹⁹

PE. Quer uma novinha em folha ou uma que ainda não tenha sido usada?³²⁰

³¹⁹ *Cuique sapiat pectus; nam cor non potest, quod nulla habet* (v. 786): há aqui uma brincadeira envolvendo *pectus* (“peito”), que costuma designar a sede dos pensamentos no contexto de Roma antiga, e a polissemia de *cor* (“coração”), termo que designa o coração, tanto como sede dos sentimentos quanto da razão (cf. Ernout, 1936, p. 225, n. 1). Nixon (1924, p. 205) traduz o verso por “she can’t be ready of mind, as a matter of fact, for no woman has one”; Ernout (1936, p. 225), por “qu’elle ait de l’esprit; car pour le couer, les femmes n’en on jamais eu”; Bruna (p. 221), por “e tenha peito, porque cabeça é impossível; nenhuma tem”; De Melo (2011c, p. 223), “and who has a wise breast; after all, her heart cannot be wise since no woman has one”.

³²⁰ *Lautam uis an quae nondum sit lauta* (v. 787): o OLD apresenta como sentidos para *lautus* “lavado, limpo” (“washed, clean”), “que tem ar de respeito” (“having an air of respectability”), “suntuoso, exuberante” (“sumptuous, luxurious”). Os editores discutem o sentido referido aqui. Ernout (1936, p. 255, n. 2) afirma que *lauta* é um termo “evidentemente ambíguo” (“évidemment équivoque”), mas que é difícil precisar quais sentidos estariam envolvidos nessa passagem. O editor acredita a presença de *nondum* exclui os dois últimos sentidos relacionados ao vocábulo. Mas questiona qual seria o sentido de “lavado”: “há uma alusão aos banhos públicos, dos quais as virgens eram excluídas? O sentido seria então: “ela ainda é virgem ou não?”. Ou a alusão seria ao banho que a mulher que acabou de dar à luz toma?” (“Y a-t-il une allusion aux bains publics, dont les vierges étaient exclues? Le sens serait alors <Est-elle vierge encore, ou non?”. Ou faut-il songer au bain que prenait une nouvelle accouchée?”). Brix; Niemeyer

PA. Uma fresquinha, de preferência, e que seja a mais bonita e mais jovem possível.

PE. Tenho aquela minha cliente exatamente assim, uma juvenzinha meretriz. Mas para que ela vai servir?

PA. Para que você a leve para casa agora <790> e a traga aqui enfeitada: que ela tenha à moda das matronas a cabeça enfeitada³²¹ e os cabelos presos numa faixa e finja ser sua esposa. Assim se deve orientá-la.

PE. Estou em dúvida sobre que rumo você quer tomar.

PA. Você saberá. Mas ela tem alguma escrava?

PE. Extremamente esperta.

PA. Tem um trabalho para ela também. Você vai instruir a mulher e a escravinha <795> assim: a mulher vai fingir ser sua esposa e estar perdida de amor pelo soldado, vai ser como se ela tivesse dado esse anel à escrava dela, e, em seguida, essa tivesse me entregado para que o desse ao soldado, como se eu fosse um mediador da história.

Como vemos, a farsa criada por Palestrião envolve três personagens: o velho, passando-se por marido da meretriz Acrotelêucia, que, por sua vez, vai se passar por matrona, e uma segunda meretriz, Milfidifa, que simulará ser escrava dessa matrona. Nesse novo enredo, a “esposa” do velho não resiste aos autoproclamados encantos do soldado e se apaixonou por ele.

Ainda quanto a esse ludíbrio, podemos dizer que as exigências do escravo em relação aos personagens dessa trama dizem respeito a duas dimensões: primeiro àquela da “vida real” (ou seja, à primeira *persona* que desempenha na peça *O soldado fanfarrão* de Plauto) dos personagens e, depois, àquela segunda *persona* que adotará na peça dentro da peça, *i. e.*, na trama que acontecerá momentos mais tarde, em que esses personagens desempenharão papéis diferentes. A meretriz que representará a matrona precisa ter propriedades de... uma boa meretriz: ser “boa em fazer dinheiro” e se sustentar (“que viva pelo próprio corpo”; v. 785).³²² Já para representar a *uxor*, ela deve se parecer fisicamente com uma: “que ela tenha à moda das matronas a cabeça enfeitada e os cabelos presos numa faixa e finja ser sua esposa” (v. 790-1). Quanto a esse aspecto, chama-nos a atenção que, nesse momento, o plano do escravo privilegie

(p. 101) também apontam para a dificuldade de determinar se a alusão aqui seria ao banho pós-parto, à uma meretriz refinada ou ainda a algum sentido obsceno. Quanto às traduções adotadas pelos editores que consultamos, as opções são: Nixon (1924, p. 225) traduz o verso por “d’ye want a swell wench, or one that hasn’t yet swelled out”; Ernout (1936, p. 225), por “une femme d’âge ou une débutante?”, e Bruna (p. 211), por “já molhada, ou ainda por molhar?”.

³²¹ *Ornatam* (v. 791): termos do mesmo campo semântico de *ornatus*, como *ornamenta*, por exemplo, costumam, em contexto de engano, fazer referência a disfarce, figurino da segunda *persona* a ser adotada. Sobre isso, cf. Muecke (1986) e I. T. Cardoso (2005, p. 298-303).

³²² Aqui a referência é ao tipo da cortesã “independente”, ou seja, que não trabalha sob as ordens de um rufião (*leno*). Sobre a caracterização desse tipo na *palliata*, cf. Duckworth, 1952, p. 258-261; Gilula, 1980; Barsby, p. 97-8.

características relacionadas à aparência da falsa matrona, mais especificamente, ao seu penteado. Não se diz nada sobre como essa matrona deve agir ou falar. Podemos imaginar que talvez as demais instruções que, segundo o escravo, ficarão a cargo do velho (v. 793) envolvam outros aspectos da performance da mulher, mas a impressão que temos é que grande parte da encenação ficará a cargo dela. Esse aspecto tem sido mesmo apontado em estudos sobre o metateatro ou metalinguagem plautina voltados à comédia *O soldado fanfarrão*.³²³ Nosso interesse, porém, é observar em que medida uma imagem do feminino está associada a tal atuação e autonomia.

Assim que Periplectômeno volta ao palco trazendo a meretriz, agora já no papel de esposa, a aprovação de Palestrião ainda diz respeito aos trajes de Acrotelêucia:

PA. Sed Periplectomenus quam ei mandavi mulierem 870
Nimis lepida forma ducit. Di hercle hanc rem adiuuant.
Quam digne ornata incedit, haud meretricie! (Mil. 870-2; grifo nosso)

PA. Mas Periplectômeno vem trazendo a mulher que eu lhe solicitei: ela está um charme só! Os deuses estão ajudando nessa situação. **Como ela entra vestida dignamente**, nem parece uma meretriz!

Em seguida, o velho e as duas meretrizes conversam sobre as orientações dadas a elas. Não ficamos sabendo exatamente como ele as instruiu porque essa ação se passou no interior da casa:

PE. Rem omnem tibi, Acroteleutium, tibi que una, Milphidippa,
Domi demonstraui in ordine. Hanc fabricam fallaciasque 875
Minus si tenetis, denuo uolo percipiatis plane.
Satis si intellegitis, aliud est quod potius fabulemur.
AC. Stultitia <at>que insipientia ^fmfalsta^f haec sit,
Me ire in opus alienum aut tibi meam operam pollicitari,
Si ea in opificina nesciam aut mala esse aut fraudulenta. 880
*PE. At meliust * monerier.*
AC. Meretricem commoneri
Quam sane magni referat, nihil clam est. Quin egom<et> ultro,
Postquam adbibere aures meae tuae orationis,
Tibi dixi, miles quem ad modum potisset deasciarei.
 (...)

³²³ Interessado em aspectos metateatrais da representação da meretriz como matrona, Frangoulidis (1994, p. 80-6) destaca que a falta de instruções dá ao público a impressão de uma atuação improvisada. Quanto à questão da improvisação, cf. ainda I. T. Cardoso, 2005, p. 247-53.

AC. *Si quid faciendum est mulieri male atque malitiose
Ea sibi immortalis memoriast meminisse et sempiterna.
Sin bene qui aut fideliter faciundumst[†] eadem ueniunt[†]
Obliuiosae extemplo uti fiant; meminisse nequeunt. (Mil. 874-84; 887-90)*

PE. Eu demonstrei em casa tintim por tintim toda a situação a você, Acrotelêucia, e também a você, Milfidifa. Se vocês não entenderam perfeitamente o plano e as artimanhas, <875> quero que ouçam claramente outra vez. Se entenderam o suficiente, é melhor falarmos de outra coisa.

AC. Seria estupidez e burrice³²⁴ me intrometer na tarefa alheia ou lhe prometer minha atenção, se eu não soubesse ser má ou trapaceira nesse ofício. <880>

PE. Mas é melhor que sejam aconselhadas.

AC. Quão importante é uma meretriz ser lembrada não é segredo algum. De fato, depois que meus ouvidos se deleitaram com as primeiras palavras do seu discurso, eu mesma lhe disse de que maneira seria possível destroçar³²⁵ o soldado. (...) Se é para a mulher fazer algo com maldade ou com malícia, a capacidade de lembrar é para ela uma memória imortal e perpétua.³²⁶ Mas se é para fazer bem ou de forma mais confiável, na mesma hora elas se tornam esquecidas, não conseguem se lembrar. <890>

Se havia alguma chance de que o público viesse a conhecer detalhes das instruções do velho sobre o comportamento que as meretrizes deveriam adotar nessa farsa, elas se esvaem quando Acrotelêucia enfatiza suas capacidades de simulação (v. 878-84). Não é necessário que se repita o que já foi dito. E, embora o velho tenha sido orientado por Palestrião a dizer a sua

³²⁴ *Stultitia* <at>que insipientia[†] m[†]falsta[†] haec sit (v. 878): o verso tem texto pouco seguro. Ernout (1936, p. 231) segue os manuscritos C e D, que sugerem a forma ainda incerta [†]m[†]falsta[†], enquanto B sugere *mfalsa*. Leo sugere *insipientia mea istaec sit* <mi patrone> (cf. aparato crítico de Ernout (1936, p. 231)). Nas outras edições consultadas, temos o seguinte: *stultitia atque insipientia mea istaec sit*, <mi patrone> (Brix; Niemeyer, p. 108; De Melo, 2011c, p. 232); *stultitia atque insipientia mea istaec sit, mi patrone* (Nixon, 1924, p. 214). Preferimos não aventar uma tradução para a forma sugerida por Ernout.

³²⁵ *Deasciarei* (v. 884): o OLD indica como acepção para o verbo *deascio* “to cut or shape smoothly; to efface by cutting” e, em sentido figurado, no qual se registra esta passagem plautina, “to get the better of, do down”. As traduções adotadas nas edições que consultamos são: “could be trimmed” (Nixon, 1924, p. 215; De Melo, 2011c, p. 233); “rouler” (Ernout, 1936, p. 231) e “passar a enxó” (Bruna, p. 215).

³²⁶ *Ea sibi immortalis memoriast meminisse et sempiterna* (v. 888): o infinitivo *meminisse* está justaposto ao termo *memoria* (e não como complemento de *immortalias*) (cf. Hammond *et al.*, p. 156). Brix; Niemeyer (p. 108) afirmam que a construção mais esperada seria *ei immortalis memoriast* ou *ea immortalis memoriast*. Além disso, os editores levantam a hipótese de a construção plautina trazer um tom mais delicado à passagem (“Para uma moça que se comporta de modo delicado, mas que provém de uma esfera social inferior, seria tal modo de se expressar algo planejado?” (“War solche Ausdrucksweise für das Mädchen, das sich freilich zierlich gebärdet, aber aus niedrigem Kreise stammt, etwa beabsichtigt?”)).

“esposa” como agir, a meretriz afirma ser mais capaz do que o seu “diretor” no que diz respeito à capacidade de enganar o soldado (v. 883-4).³²⁷

Nesse sentido, podemos supor que nesse ponto, por meio de metalinguagem, se aluda a certo estereótipo dos personagens envolvidos nessa trama. Mesmo que o velho se gabe por ser um excelente ator, o fato de que é a meretriz, num primeiro momento, quem leva a fama pela sua lábia é compatível com a imagem que se tem da *meretrix* em outras peças plautinas.³²⁸ Em seguida, no entanto, ao tratar da capacidade de manipular a memória para alcançar objetivos (v. 887-90), Acrotelêucia estende essa qualidade ao gênero feminino (*mulieri*, v. 879). Podemos pensar, então, que mesmo ao exercer esse segundo papel, a meretriz-matrona não estaria desprovida de habilidades importantes para pregar a peça no soldado.

Palestrião ainda considera importante alertar a meretriz sobre mais alguns aspectos desse enredo. O escravo dá mais detalhes sobre a simulação de enamoramento:

<PA.> *Nunc hanc tibi ego impero prouinciam.*
<AC.> *Impetrabis, imperator, quod ego potero, quod uoles.* 1160
<PA.> *Militem lepide et facete <et> laute ludificarier*
Volo.
AC. Voluptatem mecastor mihi imperas.
PA. Scin quem ad modum?
AC. Nempe ut adsimulem me amore istius differri.
<PA.> *Tenes.*
<AC.> *Quasique istius causa amoris ex hoc matrimonio*
Abierim, cupiens istius nuptiarum.
PA. Omne ordine. 1165
Nisi modo unum hoc : hasce esse aedis dicas dotalis tuas
Hinc senem aps te abisse, postquam feceris diuortium,
Ne ille mox uereatur intro ire in alienam domum. (Mil. 1159-68)

<PA.> Agora eu lhe ordeno³²⁹ essa missão.
<AC.> Você terá sucesso, meu general, naquilo que quer, no que estiver ao meu alcance. <1160>

³²⁷ Sobre esses aspectos da teatralização do engano por meio do escravo (atuando como “diretor”) e da meretriz (atuando como “atriz”) na cena em *Miles*, cf. Frangoulidis (1994) e I. T. Cardoso (2005, p. 165-71).

³²⁸ Na seção “Meretrizes e sua fauna” do capítulo “Considerações para um bestiário feminino em Plauto”, tratamos da forma como a lábia da meretriz é apresentada por meio da comparação entre esse tipo e animais.

³²⁹ *Impero* (v. 1159): I. T. Cardoso (2005, p. 227-20) discute o uso de metáforas bélicas usadas para caracterizar o *seruus callidus* Palestrião ao longo de toda a peça *Miles Gloriosus* (e sua correspondência com outros escravos desse tipo).

<PA.> Quero que o soldado seja enganado de um jeito esperto, com graça e elegância.

AC. Por Castor, você ordena a mim o que é minha vontade.

PA. Mas, você sabe como?

AC. Com certeza! Eu devo fingir que estou perdida de amor por ele.

<PA.> Você entendeu.

<AC.> Também vou fingir que, por causa do amor por ele, eu teria abandonado esse casamento, desejando me casar com ele.

PA. Tudo em ordem. <1165> Só uma coisa a mais: você vai dizer que esta casa é parte do seu dote³³⁰ e que o velho se afastou de você, depois de você ter pedido o divórcio³³¹ – isso para que ele não tenha medo de entrar logo na casa de outra pessoa.

Temos aqui duas situações que chamam a atenção. Tratemos primeiramente do pedido de separação da suposta matrona: ela vai dizer que, por amor (*causa amoris*, v. 1164), deixou o marido para se casar com o soldado. Esse pedido de divórcio envolve dois fatos raros no palco plautino, ao menos nas peças remanescentes: um adultério feminino e um divórcio por amor.

A impressão que o público poderia ter da descrição inicial do plano de Palestrião (v. 782-98) era de que, nessa simulação, essa esposa seria uma adúltera. Naquele momento, o público sabe apenas que o plano prevê a simulação envolvendo a suposta *uxor* e o soldado. Como vemos, a plateia só toma conhecimento do pedido de divórcio quase 300 versos mais tarde.

Conforme aponta Braund (2005, p. 52), a possibilidade de adultério feminino n’ *O soldado fanfarrão* é uma das três ocasiões em que esse tema vem à tona nas 21 peças de Plauto; as outras duas ocorrem em *Anfitrião*³³² e *Báquides*. Uma característica comum a *Báquides* e *O soldado fanfarrão* (já que, em ambas, as esposas são na verdade meretrizes disfarçadas) é que o adultério nunca aconteceu de fato – trata-se apenas de invenção. Daí, conclui Braund: “uma vez que as histórias são inventadas, parece claro que o adultério de fato por parte de uma mulher casada era considerado inapropriado para o gênero da *palliata*”.³³³ No mesmo sentido, embora Alcmena tenha traído seu marido, ela o fez enganada por Júpiter, que se passava por Anfitrião.

³³⁰ *Dotalis* (v. 1166): no tipo de casamento representado aqui, o *sine manu*, como vimos, a esposa, bem como seus bens, não passa à *potestas* do marido, mas permanece sob *patria potestas* (cf. Schuhmann, 1977, p. 49).

³³¹ *Diuortium* (v. 1167): o termo é registrado ainda em *Estico* (v. 204) e *Truculento* (v. 420). Segundo o *OLD*, *diuortium facere* significa “divorciar(-se)” (“to divorce”). Brix; Niemeyer (p. 131) indicam que nesse tipo de separação a mulher recebe o dote de volta.

³³² Cf. Duckworth, 1952, p. 150; Costa, p. 212 (comentário ao verso 883).

³³³ “Since the stories are invented, it seems clear that actual adultery on the part of a married woman was considered inappropriate for the genre of the *palliata*” (Braund, 2005, p. 52).

Outro aspecto que parece envolver esse limite quanto ao que seria apropriado ao palco plautino é o alegado motivo para o divórcio: a causa é o amor. Schuhmann (1976, p. 25) chama a atenção para essa inverossimilhança e nota que a solução plautina se dá pela manipulação do cenário: “uma mulher casada deixar seu marido para se casar com outro homem que ela ama mais é algo inimaginável para a Roma de 200 a.C. Plauto o faz ainda assim, como se entre os gregos em Éfeso, na Ásia menor, fosse assim”.³³⁴ Temos novamente, como em *Cásina*, para situações que envolvem relações amorosas entre homem e mulher, uma explicação que depende de uma “referência geográfica” que seria válida³³⁵ enquanto se realiza aquela peça.³³⁶

Mas interessa a nosso estudo o efeito dessa mudança de ambiente, que possibilita uma brincadeira com as convenções que regem a relação conjugal no palco plautino. Ao mesmo tempo em que se ameniza a possibilidade de um adultério,³³⁷ apresenta-se como causa para um divórcio o amor. Nesse sentido, a exploração dos limites do verossímil na *palliata* parece ser mais um fator que aproximaria o público – tanto o da peça *O soldado fanfarrão*, quanto o da peça em segundo nível,³³⁸ envolvendo o falso matrimônio – desses *ludi nuptialis*.

O segundo aspecto que chama nossa atenção é a simulação de que a “esposa” é *dotata*.³³⁹ Seguindo as instruções de Palestrião, a “matrona” vai dizer que recebeu a casa de volta já que o imóvel havia sido parte de seu dote (v. 1166).³⁴⁰ No que concerne ao tipo de dote,³⁴¹ Schuhmann

³³⁴ “Daß eine verheiratete Frau ihren Mann verläßt, um einen andere, den sie mehr liebt, zu heiraten, ist für Rom um 200 v. u. Z. unvorstellbar. Plautus tut aber so, als ob das bei den Griechen im kleinasiatischen Ephesus so wäre”; Schuhmann, 1976, 25.

³³⁵ Nesse sentido, Stärk (2005, p. 31) afirma: “também na Éfeso grega, que é apresentada n’ *O soldado fanfarrão*, era, como Elisabeth Schuhmann já notou bem, igualmente impensável, como na Roma de Plauto, que uma mulher se separasse do seu marido *caussa amoris* (v. 1164). Maco não oferece a realidade cotidiana nem grega nem romana, mas obedece à lei da farsa” (“Denn auch im griechischen Ephesos, das der *Miles Gloriosus* vorstellt, war es, wie Elisabeth Schuhmann sehr schön bemerkt, ebenso undenkbar wie em Rom des Plautus, daß sich eine Frau *caussa amoris* (v. 1164) von ihren Mann trennt. Maccus gibt weder griechische noch römische Lebenswirklichkeit, sondern gehorcht allein dem Gesetz der Posse”).

³³⁶ Nesse sentido (mas ao que parece sem relação direta com questões especiais de casamento), cf., por exemplo, passagem da peça *Menecmos*: “a cidade aqui presente é Epidamno, enquanto durar esta peça. Quando outra for encenada, outra será a cidade” (*haec urbs Epidamnus est, dum haec agitur fabula; quando alia agetur, aliud fiet oppidum; Men. 72-4*).

³³⁷ Braund (2005, p. 64, n. 72) indica a observação de Konstan (*Sexual symmetry: love in Ancient novel and related genres*. Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 148-9) sobre o fato de que não fica claro se o soldado acredita que a mulher seja de fato divorciada. Por parte do público, uma visão mais suave da violação das convenções da *palliata* nesse momento depende de o soldado tomar a matrona por separada.

³³⁸ Veremos adiante a preocupação do soldado com o fato de a mulher ser casada.

³³⁹ As demais esposas denominadas como *dotatae* nas comédias plautinas são “reais” (*i. e.*, essa característica é de sua primeira *persona*): Artemona de *Asinária*, Cleóstrata de *Cásina*, a matrona (cujo nome não nos é dado ao longo da peça) em *Menecmos* e Doripa de *Mercador* (cf. Schuhmann, 1977, p. 48-9).

³⁴⁰ Por isso, sabemos que esse casamento é *sine manu*.

(1977, p. 50, n. 23) retoma a afirmação que Erdmann (*Die Ehe im alten Griechenland*. Munique: C. H. Beck, 1934, p. 318) fizera quanto ao contexto grego, em relação à raridade de um dote que envolvesse propriedades. Para Schuhmann, tal quadro também pode ser considerado quanto ao contexto romano de Plauto. Se isso é verdade, é de se crer que esse exagero em relação à experiência dos espectadores no seu dia-a-dia (e também em relação ao que se apresenta costumeiramente no palco plautino) é mais um dos elementos que, nos limites entre o fictício e o real, favorecem o caráter farsesco do plano elaborado por Palestrião.

Bianco (2003, p.81) também chama a atenção para essa tentativa de Palestrião de emular características típicas do palco plautino em sua farsa de segundo nível:

“O fingimento de segundo nível assume as características do fingimento de primeiro nível, do qual se emprestam justamente as regras da credibilidade cênica, segundo as quais à Acrotelêucia é necessariamente designado não o papel de uma mulher qualquer, mas o da *uxor dotata*, adequada a um velho de teatro.”³⁴²

Como vemos, o estudioso destaca o fato de Acrotelêucia fingir ser *dotata*. Observemos, então, como age a meretriz quando entra em cena para cumprir esse papel:

*AC. Veneri pol habeo gratiam, eandemque et oro et quaeso
Vt eius mihi sit copia quem amo quemque expetesso,
Benignusque erga me <ut> siet, quod cupiam ne grauetur. 1230
MI. Spero ita futurum. Quamquam illum multae sibi expetessunt,
Ille illas spernit, segregat ab se omnis extra te unam.
AC. Ergo iste metus me macerat, quod ille fastidiosust,
Ne | oculi eius sententiam mutent, ubi uiderit me,
Atque eius elegantia meam extemplo speciem spernat. 1235
MI. Non faciet; <modo> bonum animum habe. (Mil. 1228-36)*

³⁴¹ Referência ao tamanho do dote ocorre em outras peças plautinas. Em *Cistelária*, o dote de Fanóstrata é de 20 talentos (v. 561). N’ *O mercador*, Doripa afirma ter trazido 10 talentos como dote (v. 703). Já em *Truculento* (v. 845), Cálicles, como punição por Diniarco ter violado sua filha, diminui o dote dela em seis talentos.

³⁴² “La finzione di secondo livello assume le stesse caratteristiche della finzione di primo livello, da cui appunto vengono mutuare le regole della credibilità scenica, secondo le quali ad Acroteleuzio va necessariamente assegnata non la parte di una moglie qualunque, ma quella dell’*uxor dotata*, addata ad un vecchio da teatro” (Bianco, 2003, p. 81).

AC. Por Pólux, agradeço a Vênus e rezo a ela, peço a possibilidade de estar com aquele que amo e que quero ardentemente,³⁴³ e que ele seja benevolente comigo porque desejo que ele não relute. <1230>

MI. Espero que seja assim. Embora muitas o desejem ardentemente, ele as rejeita, afasta de si todas, menos você.

AC. Justamente por isso, esse medo me atormenta. O medo de ele me desdenhar, de os olhos mudarem a opinião dele quando me virem e de o bom gosto dele o afastar imediatamente da minha aparência. <1235>

MI. Ele não fará isso. Fique tranquila.

A suposta matrona representa uma mulher tomada pela paixão. Por isso, ela alega sentir medo de o soldado não retribuir seus sentimentos. O modo como Acrotelêucia expressa esse sentimento se intensifica cada vez mais:³⁴⁴

AC. Metuo, ne praedicatio tua nunc meam formam exsuperet.

MI. Istuc curavi ut opinione illius pulcrior sis.

AC. Si pol me nolet ducere uxorem, genua amplectar

Atque obsecrabo. Alio modo, si non quibo impetrare,

1240

Consciscam letum; uiuere sine illo scio me non posse. (Mil. 1237-41)

AC. Agora tenho medo de que a sua distinção exceda minha beleza.

MI. Eu cuidei para que você seja mais bonita do que o que ele acha.

AC. Se, por Pólux, ele não quiser se casar comigo, vou me agarrar aos joelhos dele e implorar. De outro modo, se eu não for capaz de consegui-lo, <1240> me deciderei pela morte. Sei que não posso viver sem ele.

O medo de Acrotelêucia é tão grande que ela chega a afirmar que recorrerá até mesmo à morte, caso fosse rejeitada pelo soldado. A mulher apaixonada mal aguenta esperar até que o amado saia da casa:

AC.

Quin eam intro.

<*MI.*>

Durare nequeo,

Occlusae sunt fores.

³⁴³ *Expetesso* (v. 1228): o verbo *expetesso* é registrado apenas em Plauto (cf. *TLL* 5. 2. 1691. 7 – 1691. 19). Além desse verso d’*O soldado fanfarrão*, o verbo é registrado nas seguintes passagens: *Asin.* 526; *Cist.* 13, 739, *Epid.* 255, *Mil.* 959, 1231; *Rud.* 258; *Trin.* 228.

³⁴⁴ Na esteira de Frangoulidis (1994), que aponta um caráter de improvisação nessa “peça dentro da peça”, I. T. Cardoso (2005, p. 248-52) procura fazer uma leitura que aproxima a descrição dos efeitos do amor nessa passagem como sendo uma encenação da poesia lírica (tendo em vista que a meretriz alude ao poema 31 de Safo, e que o nome de Fáon de Lesbos será referido no verso 1247 dessa comédia). Sobre a presença da poesia lírica em obras de Plauto, cf. também Costa (2014, p. 45-52).

<AC.> *Ecfringam.*
 MI. *Sana non es.* 1250
 AC. *Si amavit umquam aut si parem sapientiam [hic] habet ac formam,
 Per amorem si quid fecero, clementi | animo ignoscet.*
 (...)

 MI. *Quid astitisti obstupida? cur non pultas?*
 AC. *Quia non est intus quem ego uolo.*
 MI. *Qui scis?*
 AC. *Scio edepol de olefactu;*³⁴⁵ 1255
Nam odore nasum sentiat, si intus sit. (Mil. 1249-52; 1254-6)

AC. Não posso mais aguentar; tenho que entrar.

<MI.> A porta está fechada.

<AC.> Vou arrombá-la.

MI. Você está maluca. <1250>

AC. Se ele amou alguma vez ou se tem tanta sabedoria quanto beleza, ele vai perdoar com o espírito clemente, se eu fizer isso por amor.

(...)

MI. O que você está esperando aí estupefata? Por que não bate à porta?

AC. Porque quem eu quero não está lá dentro.

MI. Como você sabe?

AC. Por Pólux, eu sei pelo olfato <1255>, pois meu nariz sente pelo odor se ele está lá dentro.

O destempero da *uxor* se justifica pelo amor (v. 1252). Esse sentimento, no entanto, não é característico das esposas *dotatae* representadas nas comédias plautinas. Podemos perceber, assim, que o discurso dessa *uxor* não se assemelha em nada àquele tão criticado pelos maridos que povoam o palco de nosso autor. E aqui, embora não haja a inversão de rituais e de formalidades nupciais tais quais vimos em *Cásina*, observa-se um fator que poderia causar estranhamento nos espectadores romanos: nenhum aspecto da fala de Acrotelêucia enquanto *uxor* retoma aspectos da fala típica da esposa representada no palco plautino.

Há, contudo, um elemento que poderia aproximar Acrotelêucia de uma certa *uxor* malvada: o olfato aguçado. Em *Cásina*, por exemplo, essa característica é apresentada como mais um recurso das esposas para fiscalizar e atormentar seus maridos. Isso ocorre na passagem

³⁴⁵ *Olfacio* (v. 1255): nesse ponto, diferimos do texto adotado por Ernout. O final do verso é corrompido, e os editores apresentam conjecturas distintas. Lindsay (1905), Brix; Niemeyer (p. 138), Hammond *et al.* (p. 191) e De Melo (2011c, p. 278), opção que preferimos seguir, sugerem *de olefactu*; Nixon (1917, p. 260) *olfacio*. Embora Ernout (1936, p. 260) indique *facio* como texto latino, na tradução o editor parece entender termo aqui como *olfacio*: “l’odorat me renseigne”. As outras edições consultadas que apresentam tradução registram: “I can smell” (Nixon, 1917, p. 260) e “from the smell” (De Melo, 2011c, p. 278).

correspondente aos versos 236 a 41,³⁴⁶ em que Cleóstrata, por sentir o excesso de perfume de Lisidamo, o acusa de não agir corretamente: “em idade avançada, todo perfumado, descarado, andando por aí?” (*senecta aetate | unguentatus per uias, ignaue, incedis?*, v, 240).³⁴⁷ Contudo, n’*O soldado fanfarrão*, o sentido aguçado dessa falsa matrona é apresentado de forma positiva, relacionado ao amor que ela alega sentir pelo soldado. Ou seja, nem mesmo esse aspecto, que poderia remeter aos hábitos nada agradáveis das *uxores dotatae*, é tratado aqui como um defeito.

Essa diferença na caracterização de Acrotelêucia, enquanto *uxor*, serve a um fim dramático do plano de Palestrião: é preciso convencer o soldado de que a matrona o ama (para que ele abra mão da jovem pela qual Plêusicles é apaixonado). Não parece muito razoável que, com esse objetivo, se recorresse ao estereótipo mais intratável das esposas da *palliata*. No entanto, ao mesmo tempo, cria-se uma incongruência: também é parte do plano que essa seja uma *uxor dotata* (para que o soldado não se recusasse a entrar na casa pensando que esta era de outro homem). Parece-nos, então, que quanto a esse aspecto, prefere-se aludir não às características mais psicológicas que costumam definir esse tipo nas comédias plautinas, mas a um aspecto de âmbito jurídico: o dote – que aqui, segundo consta, é inclusive exagerado.

Vejamos a cena em que Milfidipa, seguindo o plano de Palestrião, menciona o dote de Acrotelêucia:

PY. Sed quid <illa> uult me facere?
MI. Ad se ut eas; tecum uiuere uult atque aetatem exigere. 1275
PY. Egon ad illam eam quae nupta sit? uir eius med utprehendat?
MY. Quin tua causa exegit uirum ab se.
PY. Qui id facere potuit?
MY. Quia aedes dotales huius sunt.
PY. Itane?
MI. Ita pol.
PY. Iube domum ire;
Iam ego illi ero. (Mil. 1274-9)

PI. Mas o que <ela>quer que eu faça?
 MI. Que você vá até ela. Ela quer viver e passar anos com você. <1275>
 PI. Eu ir até uma mulher que é casada? Para o marido dela me agarrar?

³⁴⁶ Sobre o tema dos perfumes em *Cásina*, cf. Rocha, p. 17-22.

³⁴⁷ O olfato aguçado é um dos aspectos explorados na comparação entre a mulher e a cadela (cf. a seção “A imagem da cadela” do capítulo “Considerações para um bestiário feminino em Plauto”).

MI. Mas, por sua causa, ela pôs o marido para fora.³⁴⁸

PI. Como ela pôde fazer isso?

MI. Porque a casa é parte do dote.

PI. É mesmo?

MI. Sim, por Pólux.

PI. Mande-a ir para casa. Logo eu estarei lá.

Vemos que o soldado se mostra efetivamente receoso quanto à informação de que a suposta matrona quer sua visita. Ele teme alguma possível retaliação por parte do marido traído. Para afastar o temor do soldado, Milfidipa o informa de que a matrona já se separara do marido (v. 1277). Mas Pirgopolinice ainda não parece convencido: “como ela pôde fazer isso?” (v. 1277). E, aqui, como aponta Schuhmann, é exatamente a informação sobre o dote que o persuade: “inicialmente o *miles* duvida da notícia sobre a separação. Mas, quando ele ouve que se trata de uma *uxor dotata*, o fato passa a ser imediatamente plausível para ele”.³⁴⁹ Então, se o convencimento quanto ao tipo não se dá propriamente pelo discurso adotado pela matrona, entra em jogo um elemento externo, mas que influi, como vemos, na personalidade dela. Notamos aqui o quanto a moldura legal do casamento em Plauto contribui para a composição dos personagens femininos, quer primários, quer secundários, e para as situações envolvidas – por mais complexas que elas sejam.

Para concluir essa seção sobre casamento como *ludi*, retomemos alguns aspectos que nos permitam ver o quanto Plauto recorre a certa *uariatio* para convencer a plateia interna dessas peças quanto ao tipo cômico feminino que ali se apresenta.

Em *Aululária*, núpcias especiais (sem dote) que o público desconfiava de que nunca iriam se realizar, são imaginadas pelo exagerado Megadoro, tudo para combater os imaginários gastos e desmandos de uma temida *uxor dotata* (que ele não tem, e ao menos nessa peça, não terá). A ridicularização das esposas não é de todo eliminada, mas recai também sobre o homem temeroso e controlador.

³⁴⁸ *Exegit uirum* (v. 1277): como apontamos anteriormente, *exigo*, segundo o *OLD*, pode significar, entre outros sentidos, “divorciar(-se) (de uma mulher)” (“to divorce (a wife)”). O *TLL* aponta duas possibilidades quanto ao agente do divórcio: “divorciar-se da esposa” (*uxorem abigere*) ou “de modo semelhante, do marido” (*sim. maritum*), citando o verso 1227 d’*O soldado fanfarrão* (cf. *TLL* 5. 1. 1447. 41 – 1447. 42). Com o mesmo sentido o termo é registrado também no monólogo da escrava Sira na peça *Mercator*, sobre a qual comentamos acima.

³⁴⁹ “Der *miles* zweifelte zunächst an dem Bericht über die Ehescheidung; als er jedoch hört, daß es sich um eine *uxor dotata* handelt, ist ihm die Sache sofort glaubhaft”; Schuhmann, 1976, p. 25.

Em *Cásina*, à escrava nubente é atribuído – ainda que por meio da imaginação de um escravo – um discurso extremamente amoroso, carinhoso, num determinado momento. Esse discurso, ainda num quadro ilusório narrado pela *serua callida* da peça, mais tarde, vai mudar e se aproximar mais daquele de uma *uxor* raivosa. Cleóstrata, personagem que era a ciumenta *uxor dotata*, por sua vez, acaba por se transformar em *uxor callida*, e, ao usar, não de desmandos, mas de seu poder criativo, fica simpática ao público e amável ao marido.

N’*O soldado fanfarrão*, o discurso de Acrotelêucia – e também informações sobre a “vida conjugal” dela – vão sendo moldadas conforme necessário para aumentar o convencimento dos *ludi* lá engendrados. Nesse caso, Plauto consegue apresentar uma suposta *uxor dotata* seja imaginada como adúltera (em relação ao marido) e voluptuosa (em relação ao amante).

Para desenvolver tais ações e transformações nos personagens femininos, a moldura do casamento de que Plauto faz uso não despreza totalmente certas convenções do matrimônio (fossem elas fictícias, da *nea* ou *palliata*, ou com correspondência na sociedade referida como cenário, ou naquela que vivia sua plateia). Elas são evocadas, quer para confirmar, quer para a elas renunciar (por exemplo, alterando a localização geográfica de seu enredo).

Esperamos ter demonstrado que, ao lidar com determinados aspectos das núpcias ou do casamento em si, Plauto consegue apresentar a esposa (“verdadeira” ou simulada) e as mulheres casadoiras, de maneira mais variada e elaborada no seu palco do que a primeira vista costumamos notar.

Até que ponto, para o público plautino para o qual as peças inicialmente foram escritas, ao mostrar como falseáveis diversos aspectos do casamento e dos papéis que o gênero feminino nele ocupa, Plauto favorece perceber o caráter construído dessa instituição social e desses papéis na sociedade? Não é possível dizer o quanto, para a sociedade da República romana, esse sentido de “performático”, privilegiado em estudos de gênero como os de Butler, estaria tão presente no palco de nosso autor (e certamente não o era com as consequências atuais, mais teóricas ou pragmáticas); mas ao leitor moderno isso dá o que pensar.

3. CONSIDERAÇÕES PARA UM BESTIÁRIO FEMININO EM PLAUTO

OL. *Vin lingulacas?*

LY. *Quid opust, quando uxor domi est?*

Ea lingulacast nobis; nam numquam tacet (Cas. 497-8)

OL. Não quer uns linguados?

LI. Para que, se tenho minha mulher em casa? Ela é para nós uma linguada, já que nunca para de falar.

Nesses versos da comédia *Cásina*, temos uma das várias associações que nessa comédia se faz entre um personagem e um animal. A cena é a seguinte: Olímpio, um dos escravos da peça, organiza sua festa de núpcias, já que acabara de vencer o sorteio em que se decidiu que a escrava Cásina lhe seria dada em casamento. Conversando com Lisidamo, seu dono, sugere que se adicione determinado tipo de peixe à lista de compra para a refeição das núpcias (*uin lingulacas?* v. 497). A resposta do velho é: “para que, se tenho minha mulher em casa? Ela é para nós uma ‘linguada’,³⁵⁰ já que nunca para de falar”. Aqui a brincadeira, com certo ar de sofisticação, envolve um jogo de palavras com o termo *lingulaca*, que pode designar tanto “pessoa falante, linguaruda”³⁵¹ como uma espécie de peixe.³⁵²

Diante dessa passagem, voltamos nossa atenção para comparações entre mulher e animal também em outras comédias do autor. Passamos, a partir daí, a mapear primeiramente passagens plautinas que registram termos referentes a animais (cf. tabela no Anexo I). Num segundo momento, analisando mais detalhadamente tais passagens nas peças que selecionamos (*Báquides*, *Menecmos*, *Cásina* e *O mercador*), percebemos que não há associações apenas entre personagens femininos e animais, pois homens também são alvo desse tipo de equiparação. Além disso, não são poucos os casos em que uma imagem de animal é empregada por personagens que se referem a outros de mesmo sexo. Diante desse quadro inicial, nossa pesquisa guiou-se por duas questões.

A primeira delas é: há, na comédia plautina, comparações que envolvem unicamente a mulher e determinado animal? E a segunda: seria possível delimitar um uso de imagens de

³⁵⁰ Para manter a repetição do texto plautino, poderíamos traduzir: “ela é para mim um “linguado”. Ou, para brincar com o termo latino (*lingulaca*), “linguada”. Outra opção, que de certa forma explicitaria mais ainda a brincadeira, deixando de lado, no entanto, a repetição do vocábulo, seria “linguaruda”.

³⁵¹ “Uma pessoa falante, fofoqueira” (“A talkative person, gossip”; *OLD*, sentido 1).

³⁵² “Um tipo de peixe semelhante a uma língua” (“A kind of fish resembling a tongue”; *OLD*, sentido 2). Não há informações que permitam identificar que espécie de peixe seria essa.

animais relacionado de modo estrito a um tipo de personagem feminino, *i. e.*, imagens que são associadas apenas a matronas, ou apenas a meretrizes, por exemplo?

Tentando perseguir essas questões e percebendo a variedade de imagens e também de efeitos provenientes do uso delas, não foi difícil constatar, na esteira de outros estudiosos, que Plauto utiliza o expediente das imagens de animais de forma bastante ampla³⁵³ e variada³⁵⁴ em suas comédias. Como veremos mais adiante, há quem considere as comparações entre personagens e animais um recurso “plano”, dentre eles, está Fraenkel (2007),³⁵⁵ em seu estudo até hoje fundamental à apreciação de Plauto. Nossa tendência é entender que essas comparações têm efeitos dramáticos mais amplos e que podem envolver não apenas o enredo da comédia em questão, mas também outras referências a animais do *corpus* plautino como um todo.

Além disso, o que percebemos é que em certos casos a associação entre a mulher e um animal tem efeito específico na caracterização do gênero feminino na comédia plautina; ou, ainda, toma como pressuposto determinadas características reiteradamente relacionadas ao mundo feminino. Nesse sentido, por vezes, também o uso que as mulheres fazem dessas imagens, por exemplo, ao enunciar uma comparação, contribui de maneira representativa para a construção de um rol de recursos dramáticos típicos do discurso feminino.

Antes de avançarmos, cabe uma ressalva quanto ao título de nosso capítulo. Ao optarmos por “bestiário”, não pretendemos remeter nem aos bestiários transmitidos da Antiguidade ou da Idade Média, nem a bestiários mais modernos (como os que serão referidos no item “Animaginário”, que segue). Ao empregar o termo, nossa intenção foi chamar a atenção para a

³⁵³ Bianco (2003, p. 30-1) afirma que não há produção literária que se compare à plautina no que diz respeito à presença de imagens de animais: “no universo metafórico plautino, seguramente, as imagens de animal, presentes com uma abundância da qual é difícil encontrar semelhante, ocupam uma posição de relevo” (“Nell’universo metaforico plautino sicuramente un posto di rilievo coprono le immagini animali, presenti con una copiosità di cui è difficile trovare eguali”).

³⁵⁴ Fantham (1972, p. 114), ao analisar imagens do repertório plautino – entre elas, algumas das que envolvem animais –, afirma: “tentei mostrar alguns padrões que emergem da diversidade da própria contribuição de Plauto para as imagens de suas comédias. Não é apenas o alcance livre das imagens em si, embora esse não conheça limites, mas, provavelmente, mais a apresentação feita por Plauto – a flexibilidade sintática, a exagerada indulgência nas transformações e identificações – que cria um mundo de mudança rápida e fluxo para deslumbrar e, por vezes, intoxicar a audiência” (“I have tried to show some of the patterns which emerge from the diversity of Plautus’ own contribution to the imagery of his comedies. It is not just the free range of the images themselves, although these know no limits, but more perhaps his presentation – the syntactical flexibility, the extravagant indulgence in transformations and identifications – which creates a world of quick change and flux to dazzle and at times intoxicate the hearer”).

³⁵⁵ O estudioso comenta o recurso em Plauto ao tratar do relato onírico de Demifonte, logo no início d’*O mercador*; cf. nota 454.

mencionada presença de imagens de animais na obra plautina e sua relação com personagens femininos. Para apreciar esses aspectos, procuraremos observar a constância com que essas imagens são registradas em algumas das comédias de Plauto e, ainda, quais são as relações estabelecidas entre determinados tipos cômicos e determinado animal. Com isso, buscaremos evidenciar de que forma a presença dessas imagens caracteriza as figuras femininas e, ainda, que efeitos cômicos estão relacionados ao modo como as mulheres plautinas se apropriam desse imaginário no palco plautino.

3.1. Animaginário

Dentre as associações modernas entre imagens de animais e pessoas, um exemplo impactante, a nosso ver, é o estudo *Tiere: Der Mensch und seine Natur*, organizado por Liessmann e publicado em 2013, que tematiza a relação entre homem e animal, apontando-a como cada vez mais estreita. Liessmann aponta tal relação tanto no campo científico (por exemplo, o uso de animais em experimentos) como no campo estético-simbólico (mitos, fábulas, quadrinhos, arte), sublinhando questões éticas envolvidas.³⁵⁶

Evidentemente, esse cotejo entre os homens e os demais animais (de que aqui demos apenas uma amostra) não é uma invenção moderna. Considerando-se os textos da Antiguidade a que temos acesso, é notável que a relação entre características humanas e animais constituiu um mote da produção intelectual já dos antigos gregos e romanos. Isso porque tal temática mostra-se constantemente presente na obra de autores das referidas civilizações, e pode ser encontrada seja de forma mais direta (por exemplo, em textos técnicos), seja figuradamente, como recurso poético ou retórico em textos de diversos tipos.

³⁵⁶ Entre as obras modernas, há algumas de direcionamento mais político que, de maneira quase lúdica, retomam a noção de catálogo de animais, criando uma “fauna” de determinado ambiente, como o recém-publicado *Bologna-bestiarium*. No contexto pós-reforma da Declaração de Bolonha, que propôs medidas de universalização para o ensino superior dos 29 países europeus que assinaram tal documento, esse “bestiário” é composto por discussões de estudiosos da atualidade de renome sobre o deslocamento de sentido provocado pela reforma em relação a léxico bastante tradicional no contexto universitário, como, por exemplo, “ler”, “prova”, “correção”. Nele, poderíamos citar ainda como exemplo o verbete “excelência” (em alemão, “Exzellenz”), de autoria de J. P. Schwindt, supervisor de nosso mencionado Estágio de pesquisa no exterior, realizado entre janeiro e setembro de 2013, na Universidade de Heidelberg.

Textos em grego e em latim foram dedicados à fisiognomonia.³⁵⁷ Entre aqueles, temos a obra *Physiognōmoniká*, erroneamente atribuída a Aristóteles (384-322 a.C.),³⁵⁸ e o tratado de Marco Antônio Polémon (c. 90-146 d.C.), escrito por volta de 133 d.C. Em latim, consta o tratado atribuído (também de modo equivocado) a Apuleio (c. 125-170 d.C.),³⁵⁹ mas sem dúvida escrito na segunda metade do século IV d.C., foram dedicadas à fisiognomonia.³⁶⁰ Entre as vertentes desenvolvidas na antiga doutrina da fisiognomonia, há a que se vale da zoologia para comparar características de determinadas espécies de animais com características humanas, a fim de determinar aspectos psicológicos do indivíduo que tivesse semelhanças com a espécie animal em questão. Vale mencionar ainda o desenvolvimento posterior, sob influência das obras gregas e latinas, da fisiognomonia nos bestiários produzidos na Idade Média. Tais obras medievais configuraram-se, em geral, como uma compilação normalmente ilustrada. Nelas, cada capítulo destinava-se a tratar de uma criatura diferente, descrevendo (muitas vezes de forma fantástica), suas características, principalmente com fins de propagar aspectos concernentes à moral cristã.³⁶¹

Já no âmbito da poesia e prosa literária antigas, podemos notar, entre os recursos do repertório dos autores gregos e latinos, uma predileção pelas imagens de animais para caracterizar personagens. Na poesia épica homérica, muitas vezes recorre-se a imagens envolvendo determinado animal e um personagem para evidenciar suas particularidades: famosos

³⁵⁷ Dentre as associações modernas entre imagens de animais e pessoas, é curioso observar, por exemplo, a página do semanário francês *France dimanche*, no exemplar de número 189 (de 9-15 de abril de 1950), em que fotografias de rostos humanos e animais são apresentadas lado a lado, sob o título “O *France dimanche* prova-lhes que o homem não descende (apenas) do macaco” (“*France dimanche* vous prouve que l’homme ne descend pas (seulement) du singe”).

³⁵⁸ Sobre a atribuição da obra ao peripatético, bem como sobre outros tratados antigos sobre fisiognomonia, ver, a título de literatura introdutória, o verbete “Physiognomik” na enciclopédia *Der neue Pauly* (Touwaide, 2006). Conferir ainda o capítulo “Aristotle”, de autoria de Long (1985, p. 527-40).

³⁵⁹ Ainda segundo o verbete “Physiognomik”, esse tratado seria “uma obra latina, erroneamente atribuída na lista de autores de manuscritos a Apuleio, certamente escrito na segunda metade do século IV” (“a Latin work, erroneously ascribed in the MS’s list of authors to Apuleius [III], undoubtedly written in the 2nd half of the 4th cent”).

³⁶⁰ Agradecemos ao Prof. Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos por sugerir-nos mencionar o tema da fisiognomonia, ao generosamente ler texto de nossa autoria, que vai integrar, como capítulo, publicação (organizada pelas Profas. Dras. Zélia L. V. de Almeida Cardoso e Adriane da Silva Duarte) resultante de colóquio do Grupo de Estudos do Teatro Antigo (USP), realizado entre os dias 14 e 16 de agosto de 2012 na Universidade de São Paulo. Sobre o tema da fisiognomonia em Plauto (na passagem correspondente aos versos 829-30 de *Menecmos*), cf. também I. T. Cardoso, 2005, p. 117-8.

³⁶¹ Para um panorama sobre a recepção na Idade Média dos textos antigos sobre a fisiognomonia zoológica, cf. o capítulo “Fisiognomonia animal” de Baltrusaitis em seu livro, *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas* (1999, p. 13-84). Para um estudo mais completo sobre os bestiários medievais e franceses, cf. McCulloch, 1962. Como exemplo de estudo de caráter mais geral sobre o tópico nessa época e que visa inclusive a apresentação de um resumo do desenvolvimento dos bestiários ao longo da história para não especialistas, podemos citar o trabalho de Clark e McMunn (1989).

são os símiles³⁶² épicos em que homens viris são equiparados a leões furiosos (por exemplo, *Il.* 5. 113; 11. 208; *Od.* 6. 127-140); em célebre passagem da *Ilíada*, a força e obstinação³⁶³ de Ájax é dita como semelhante à de um asno (*Il.* 11. 484-93).³⁶⁴ No teatro de Aristófanes (427- 380 a.C.), não podemos deixar de notar o coro de rãs ou de aves personificados, nas comédias cujo título deriva dos nomes dos respectivos animais, ou seja, *As rãs (Bátrachoi)*, no caso do primeiro coro mencionado, e *As aves (Órnithes)*, no caso do segundo. Entre outros momentos em que, durante as comédias do autor, se estabelece uma correlação entre o tipo de animal e a personalidade de seres humanos, chama-nos atenção a transformação de Pisetero e Evélpides, velhos atenienses protagonistas da peça *As aves*, em pássaros. Isso porque o motivo da metamorfose dos velhos seria a insatisfação de ambos com a vida urbana.³⁶⁵ Após um encontro com Tereu, rei mítico transformado na ave poupa pelos deuses, os dois amigos fundam uma cidade aérea, e acontece a transformação:³⁶⁶

BOM DE LÁBIA: Aqui, tô aqui. Por Zeus!
Nunca vi nada mais engraçado!
TUDO AZUL: Do que você está rindo?
BOM DE LÁBIA: Dos penachos de suas asas.
Sabe o que você parece com estas asas?
Um retrato barato de um ganso.
TUDO AZUL: E você, um melro tosado com uma tigela. (*As aves*, 801-6)

³⁶² Lausberg (1975, p. 201) define símile (uma das figuras de extensão semântica, assim como a antítese), como: “o semelhante (§ 385, 2a; *simile*, ὁμοίον), que é empregado como *locus-prova* (§ 41) e como *ornatus* (§ 385), consiste na união de uma propriedade entre várias (no mínimo duas) coisas. A propriedade comum às coisas semelhantes chama-se *tertium comparationis* (por exemplo, a força e agudeza do leão e de Odisseu)” (“Lo semejante (§ 385, 2ª; *simile*, ὁμοίον), que es empleado como *locus-prueba* (§ 41) y como *ornatus* (§ 385), consiste en la comunidad de una propiedad entre varias (por lo menos dos) cosas. La propiedad común a las cosas semejantes se llama *tertium comparationis* (por ejemplo, la fuerza y brusquedad del león y de Odiseo: § 403)”).

³⁶³ Sobre tais características de Ájax, cf. Roscher, 1884, p. 115-6.

³⁶⁴ Edwards (2005, p. 308) tece comentário sintético sobre o uso de símiles e metáforas na *Ilíada* de Homero. Sobre o símile do leão no mesmo autor, cf. comentário de De Jong à passagem da *Odisseia* (2001, p. 158). Sobre a relação entre a passagem homérica e trecho da obra de Higino, cf. Alves, 2013, p. 73-4. Nos estudos sobre Plauto, essa ascendência literária não passa despercebida. Wortmann (1883, p. 2-3) chama a atenção para a maneira como a menção a um animal pode aludir a diferentes características aplicadas aos homens na obra homérica e na plautina: enquanto em Homero, o leão remete, como vimos, à força viril, em Plauto, o mesmo animal alude à ira feminina (*Men.* 159). Petrone (1989a, p. 34-55) indica o caráter tipicamente épico-trágico da imagem do leão. Segundo a estudiosa, “há animais trágicos e animais cômicos” (“Ci sono animali tragici e animali comici”, Petrone, 1989a, p. 42). Trataremos desses estudos na seção seguinte. Sobre a representação de animais na tragédia, cf. Saïd, 1992. Para informações mais gerais sobre a imagem do leão no pensamento antigo, cf. Keller, 1909, p. 24-61.

³⁶⁵ Cf. *As aves*, p. 38-45.

³⁶⁶ Sobre as implicações dessa transformação para o enredo da peça, cf. a introdução de Duarte para sua tradução d’*As aves* de Aristófanes (Aristófanes, 2000, p. 11-26). A tradução das passagens dessa comédia citadas em nosso estudo é de autoria da estudiosa.

Em parte de sua produção poética, Arquíloco (c. 680-648 a.C.) recorre a imagens de animais para dar vida a seus poemas caracterizados como fábulas.³⁶⁷ Em mais de um dos seus *ânoi*, o “eu jâmbico” do poeta é representado como uma raposa que ataca seus inimigos. Como exemplo, citamos a “Fábula do macaco e da raposa”, que reúne os fragmentos 185-187:

Contar-vos-ei uma fábula, ó filho do arauto,
eu, uma triste mensagem:
O macaco partia, apartado dos animais
só aos confins,
quando o encontrou a raposa astuta,
de mente densa. (Frag. 185)

apoiando-se no gatilho (Frag. 186)

ó macaco, mas, com esta bunda (Frag. 187)³⁶⁸

Dada a longa tradição da temática da equiparação de homens com as demais espécies de animais na produção escrita da Antiguidade, estudos modernos, sob diversas perspectivas, já se dedicaram à presença do assunto nos mais diferentes campos do conhecimento. Em muitos casos, trata-se o tema de maneira mais ampla, *i. e.*, não limitado a sua presença nos textos poéticos. Podemos citar como exemplo as discussões do Colóquio de Nantes de 1991,³⁶⁹ dedicado à relação entre homem e animal na Antiguidade. Nesse colóquio, tópicos variados foram

³⁶⁷ Sobre as imagens de animais nas fábulas de Arquíloco, cf. o minucioso estudo de Corrêa (2010). Dentre outros temas, a estudiosa discorre sobre as diferentes definições de fábula que circularam na Antiguidade grega. Segundo Corrêa, as fábulas de Arquíloco são *ânoi*, definidas por Pseudo-Amônio como “provérbio desenvolvido que, por meio da narrativa, completa o pensamento para exortar e auxiliar os homens” (cf. Corrêa, 2010, p. 18-38). Note-se que a presença de animais falantes, aspecto característico das fábulas em definições modernas (cf., por exemplo, a definição de fábula dada por Houaiss, mencionando como exemplo de uso do termo “as fábulas de Esopo”: “curta narrativa, em prosa ou verso, que tem entre as personagens animais que agem como seres humanos, e que ilustra um preceito moral”), não é fundamental à definição de fábula da literatura grega. O verbete “Fable” do *Brill’s New Pauly* aponta a possível presença de plantas falantes nas fábulas gregas: “em geral, são retratados animais com comportamento humano (incluindo a capacidade de falar), menos frequentemente, pessoas que falam com animais e, ocasionalmente, plantas que também falam” (“in general it features animals with human behaviour (including the ability to speak), less frequently people who talk to animals, and from time to time plants that also talk”; Luzzatto, Küppers, 2006). Ainda sobre a definição do gênero fábula, bem como os sentidos do termo latino *fabula*, cf. Alves, 2013, p. 19-21.

³⁶⁸ Sobre essa fábula, cf. Corrêa, 2010, p. 119-59, cuja tradução citamos. Essa e também a “Fábula da águia e da raposa” seriam ataques de Arquíloco contra seu adversário Licambes (cf. Corrêa, 2010, p. 449). O macaco será animal referido também no texto plautino, conforme comentaremos mais adiante neste capítulo.

³⁶⁹ Chevallier, 1995.

abordados, como, por exemplo, a visão geral dos romanos em relação aos animais, o que inclui: efeitos da domesticação de animais, a representação deles (na arte etrusca, por exemplo), a medicina (humana e veterinária) e também uma sessão dedicada à presença dos animais na literatura antiga.

Há, por outro lado, investigações recentes de cunho filosófico sobre a relação entre homens e animais, como o estudo de Dierauer (1977); ou, mais recentemente, a obra organizada por Barbara Cassin, *L'animal dans l'antiquité* (1997), cujos capítulos dividem-se em três linhas de estudo: “homem, animal e planta” (“homme, animal, plante”), “políticas da animalidade” (“politiques de l’animalité”) e “animais metafóricos e fabulosos” (“animaux métaphoriques et fabuleux”).

Observando mais especificamente estudos dedicados à presença do tema na poesia e prosa artística greco-romanas propriamente ditas, pudemos constatar ainda certas lacunas (muita vez derivadas da limitação no escopo) de tais pesquisas. Por vezes, lida-se apenas com obras específicas de um autor antigo³⁷⁰ ou, nele, observa-se apenas um determinado tipo de personagem.³⁷¹ Em outros casos, faz-se apenas a catalogação de passagens em que se mencionam animais³⁷² ou o tema é tratado apenas de maneira incidental na abordagem de assuntos mais amplos, como o uso de imagens em geral.³⁷³

3.1.1. Breve panorama de estudos sobre imagens de animais em Plauto

Para tratar do modo como a mulher é equiparada a animais na comédia de Plauto, é necessário observar a presença da comparação (aqui tomada, a partir de agora, *lato sensu, i. e.*, englobando várias formas de equiparação)³⁷⁴ entre seres humanos e animais na obra do autor, e, a

³⁷⁰ Sobre certos animais no drama romano, podemos citar, por exemplo, Mette, 1966. Dentre estudos sobre obras plautinas dedicados somente a alguns tipos de animais, citamos Brind’amour, 1976; Crampon, 1993.

³⁷¹ É o caso do estudo de Petrone (1989a) dedicado exclusivamente à figura do parasita.

³⁷² Por exemplo, o artigo de Bonnet sobre animais em Virgílio (Bonnet, 1958-1959), em que o estudioso apenas lista as citações de determinados animais feitas pelo poeta romano (p. ex, cabras (*Ecl.* 1. 74), carneiros (*Ecl.* 3. 99), pássaros aquáticos (*G.* 1. 360) e abelhas (*G.* 4. 51)).

³⁷³ A título de exemplo, podemos citar o estudo de Fantham (1972) dedicado à análise de imagens presentes tanto na obra de Terêncio (e, por vezes, também na obra plautina) como na de Cícero. Nesse estudo, não há uma seção que trata exclusivamente de imagens de animais, mas algumas dessas serão mencionadas em seu decorrer.

³⁷⁴ Preferimos adotar “comparação” como nomenclatura mais abrangente, visto que ela englobaria a metáfora, tida por alguns estudiosos, inclusive, como uma forma breve de comparação (cf. Lausberg, 1976, p. 61; Cic. *de Orat.* 3.157; Quint. *Inst.* 8.6.8). Para uma visão geral sobre as diferentes figuras de linguagem abarcadas pela definição de “metáfora”, cf. §§ 558-564 in: Lausberg, 1976, p. 61-70.

partir daí, a função das imagens³⁷⁵ que apresentam tais comparações em seu texto. Dessa forma, concentramo-nos agora em apresentar um breve quadro de estudos que, de alguma maneira, se dedicaram a examinar o assunto no âmbito da poesia do comediógrafo romano.³⁷⁶

No final do século XIX, Wortmann (1883)³⁷⁷ dedicou-se em sua tese à tarefa de identificar léxicos que denotam animais aplicados a personagens nas obras de Plauto e Terêncio.³⁷⁸ O estudioso discute a equiparação entre humanos e animais, distinguindo em duas categorias o modo como se formam as imagens: a metáfora, desenvolvida quer por meio de substantivos (Wortmann, 1883, p. 4-7), quer por adjetivos (Wortmann, 1883, p. 7), ou ainda, por verbos (Wortmann, 1883, p. 7-9), e a comparação propriamente dita (Wortmann, 1883, p. 9-12), desenvolvida, por exemplo, por meio de léxicos como *quasi* (“como”) e *tamquam* (“do mesmo modo que”) (Wortmann, 1883, p. 10).³⁷⁹ Por fim, o estudioso apresenta, em forma de catálogo,

³⁷⁵ Empregamos aqui o termo “imagem” num sentido moderno de imagem retórica ou literária, que se refere tanto a uma “representação mental vívida” (cf. Armisen-Marchetti, 1989, p. 21-2; também I. T. Cardoso assim o emprega ao tratar das “imagens” de teatro em Cícero (em comunicação inédita, apresentada no colóquio “II Ciceronianísimos”, USP, 2012)) quanto aos recursos (retóricos ou literários) empregados para obter tais efeitos, como metáforas, símiles e comparações em geral (Cf. a discussão de Lausberg sobre *tropi* (§§ 552-598, 1976, p. 57-93)).

³⁷⁶ Para um panorama mais completo dos estudos até a década de 70 dedicados ao tema na obra plautina, conferir a Introdução de Svendsen a sua tese (1971, especialmente p. 1-10).

³⁷⁷ Segundo Svendsen (1971, p. 1-2), antes de seu estudo, o trabalho de Wortmann é o único a se dedicar exclusivamente às referências envolvendo animais na comédia romana. De fato, ao menos na bibliografia que pudemos levantar durante nossa pesquisa, não foi possível detectar outro estudo de caráter semelhante anterior ao de Wortmann.

³⁷⁸ Segundo o estudioso, sua pesquisa é estruturada da seguinte forma: “agora tratemos do assunto, que distribuimos em três partes da seguinte maneira: primeiro, tratamos da forma das comparações plautinas e terencianas. Em seguida, separamos os próprios animais empregados para comparação, o significado e a passagem em que constam essas imagens. Por fim, veremos o que é possível concluir a partir dessas comparações sobre o próprio engenho de cada um dos poetas” (“*Iam ad ipsam rem accedamus, quam ita distribuimus in tres partes, ut primum quidem agamus de forma illarum comparationum Plautinarum et Terentianarum, deinde de ipsis animalibus ad comparandum adscitis sive de vi atque sententia imaginum disseramus, postremo videamus, quid ex his comparationibus de utriusque poetae proprio ingenio concludi possit*”; Wortmann, 1883, p. 4).

³⁷⁹ Wortmann cita a explicação de Quintiliano (Quint. *Inst.* 8.6.8) para definir metáfora (termo traduzido pelos romanos do grego μεταφορά como *metaphora* ou *translatio* (Wortmann, 1883, p. 3)): com a metáfora, diz-se “sobre o homem: ‘é um leão’” (“*cum dico de homine: ‘leo est’*” (literalmente: “quando afirmo sobre o homem: ‘é um leão’”); Wortmann, 1883, p. 4). Já com a comparação, dir-se-ia “que o homem agiu ‘como um leão’” (“*comparatio est, cum dico, fecisse quid hominem ‘ut leonem’*” (literalmente: “comparação é quando afirmo que o homem agiu ‘como um leão’”)); Wortmann, 1883, p. 4). Fantham (1972, p. IX) também se baseia em definição semelhante quanto à metáfora, ao discernir os recursos poéticos empregados quando do uso figurado de menções a animais: “*metáfora*” (“*metaphor*”) seria a ocorrência “em que uma palavra ou palavras de outra esfera de atividade são substituídas pela palavra literal no contexto” (“in which a word or words from another sphere of activity are substituted for the literal word of the context”). Esse recurso se diferencia, no entender de Fantham, da “analogia” (“*analogy*”), em que “uma afirmação extraída de outra esfera é usada comparativamente numa explicação” (“statement drawn from another sphere are used comparatively to explain”). Como acima indicado, neste estudo não é nosso objetivo discutir tais categorias estritamente sob o ponto de vista da retórica antiga, por isso vamos nos referir às ocorrências de equiparação entre homens e outros animais de maneira mais ampla, como “equiparação” ou “comparação” (também *lato sensu*) ou “imagens”. Ainda sobre a definição de metáfora, além do já citado estudo de Lausberg (1976), cf.

cada léxico do âmbito animal selecionado, seguido de breve interpretação sobre o sentido relacionado ao termo, e a lista das passagens em que tal vocábulo é mencionado.

Atuando em vertente filológica que pretendia indicar na *palliata* elementos que seriam “originais” – *i. e.*, semelhantes ao modelo grego (em geral, idealizado pelos filólogos,³⁸⁰ já que nos restaram pouquíssimos vestígios das peças gregas em que Plauto se teria inspirado) – e aqueles que seriam “estranhos” à criação dos próprios autores romanos,³⁸¹ Wortmann está evidentemente mais preocupado em identificar (de modo hoje reconhecidamente especulativo) que aspectos já estariam presentes nos eventuais modelos adaptados por Plauto e Terêncio do que em apreender possíveis efeitos que as comparações estudadas possam ter sobre a obra dos dois comediógrafos em questão. Podemos notar essa preocupação expressa em parte de suas conclusões:

“Mas agora vejamos um resumo de toda a discussão. De fato, acredito que, em geral, deve-se aceitar como certo o seguinte: Plauto adora fazer comparações com animais para ornamentar o discurso e aumentar a diversão da plateia. Grande parte dessas comparações refere-se à fala do vulgo e deve-se ao humor popular. Não poucas, porém, devem ser atribuídas ao engenho plautino, embora neste momento não seja possível demonstrar com argumentos precisos quantas e quais imagens de animais tomadas dos modelos gregos o poeta transferiu para suas comédias, quantas e quais ele mesmo inventou.”³⁸²

também o verbete “Metapher”, de autoria de Dietmar Peil, in: Nünning, 1998, p. 432-3. Sobre o funcionamento da metáfora (inclusive em textos não literários), cf. Kövecses, 2001. Dentre os muitos estudos sobre teorias da retórica antiga envolvendo símiles e comparações, cf., por exemplo, McCall, 1969.

³⁸⁰ Os critérios para idealização da provável peça grega em que Plauto se teria baseado para criar a “cópia” em latim eram os mais variados. No entanto, a todos os modelos gregos idealizados pelos estudiosos uma característica parecia ser comum: a perfeição. Sobre tal idealização romântica do modelo e as controvérsias em relação ao tratamento dado por Plauto e Terêncio a seus modelos, cf. Gaiser, 1972.

³⁸¹ Segundo Duckworth (1952, p. 67-8), os estudos do final do século XIX dedicados à comédia romana antiga oscilaram, como no movimento de um “pêndulo acadêmico” (“scholarly pendulum”; Duckworth, 1952, p. 67), na atribuição das supostas inconsistências (falhas, contradições, repetições) à obra plautina. Primeiramente, a origem de tais falhas seria a *retractatio* (intervenções, como, por exemplo, a expansão ou abreviação de passagens, a introdução de novas brincadeiras, ou ainda a substituição de versos, feitas no texto da peça no contexto de alguma reapresentação cênica, ou seja, antes de sua fixação como texto no manuscrito). Posteriormente, atribui-se o mesmo tipo de problema à *contaminatio* (procedimento caracterizado pela junção de duas peças diferentes para a produção de uma nova peça) (cf. Duckworth, 1952, p. 66-7). Sobre as *retractationes*, cf. Coulter, 1911. Sobre *contaminatio*, cf. Michaut, 1920b, p. 239-94; Duckworth, 1952, p. 202-8; Beare, 1964, p. 310-3. Cf., ainda, para um panorama bastante atualizado dos estudos sobre a relação dos poetas cômicos romanos com a literatura grega precedente, Manuwald, 2011, p. 282-92. Para uma visão geral sobre a transmissão do texto plautino, cf. Tarrant, 1983.

³⁸² *Sed iam totius disputationis summam videamus. Mea enim sententia fere haec pro certis accipienda sunt: Plautus adamat ad sermonem ornandum et ad hilaritatem audientium augendam animalia in comparationibus afferre. Quarum comparationum magna pars ad vulgarem dicendi rationem referenda est et populi lepori debetur. Haud paucae autem Plauti ingenio tribuendae sunt, quamquam hac aetate certis argumentis demonstrari non potest, quot*

Com uma abordagem um pouco diferenciada, Svendsen (1971) propõe-se a observar de maneira individualizada (ou seja, peça a peça) imagens envolvendo animais no *corpus* plautino. O estudioso afirma que seu objetivo é, do ponto de vista literário, demonstrar de que forma essas imagens podem contribuir para o desenvolvimento de diferentes aspectos de cada comédia: a estrutura do enredo, a composição dos personagens, o tom geral da peça.³⁸³ Como derivação desse objetivo principal, Svendsen tenta determinar quais personagens usam imagens relacionadas a animal e quais são descritos por meio dessas imagens.

Para isso, as peças foram dispostas pelo estudioso em ordem crescente de acordo com a frequência de imagens. Temos, então, inicialmente *Cistélaria* e *Anfitrião* – com menor número de passagens –, e por fim, encerrando a lista, *Cásina* e *Truculento*. Notemos como as comédias *Báquides*, *Menecmos*, *Cásina* e *O mercador* (em que analisaremos a presença de imagens de animais), se apresentam segundo a classificação de Svendsen (1971). Na ordem crescente, *O mercador* ocuparia o sétimo lugar entre as 20 peças analisadas, *Menecmos*, o 11º, *Báquides* estaria mais próxima das comédias com maior frequência de imagens, em 14º lugar, e *Cásina* perderia apenas para *Truculento* nesse sentido.³⁸⁴

Vale notar que, assim como no trabalho de Wortmann, no estudo de Svendsen também se percebe certa preocupação com o tratamento que Plauto teria dado aos modelos que utilizou para criar suas peças.³⁸⁵ Embora o estudioso deixe claro que identificar o modelo grego não é seu

et quales imagines de animalibus sumptas poeta ex exemplaribus Graecis in suas fabulas transtulerit, quot et quales ipse invenerit (Wortmann, 1883, p. 58).

³⁸³ “O objeto desse estudo é uma análise das imagens de animal nas peças de Plauto, a qual conduz à demonstração de que em muitas peças a imagem envolvendo animais serve para desenvolver e reforçar a estrutura do enredo, caracterização, temática e a atmosfera completa da peça” (“The object of this study is an analysis of the animal imagery in the plays of Plautus, leading to a demonstration that in several plays animal imagery serves to develop and reinforce the plot structure, characterization, themes, and the total atmosphere of the play”; Svendsen, 1971, p. 1).

³⁸⁴ A lista completa, segundo a ordem crescente proposta por Svendsen (1971), é: *Cistélaria*, *Anfitrião*, *Aulúria*, *Trinumo*, *Estico*, *Epídico*, *O mercador*, *Os cativos*, *Mostelária*, *Gorgulho*, *Menecmos*, *Persa*, *O soldado fanfarrão*, *Báquides*, *Asinária*, *Psêudolo*, *O cabo*, *O jovem cartaginês*, *Cásina* e *Truculento*.

³⁸⁵ É digno de nota que, até determinada época, muitos dos demais estudos que acabam por abordar o tema das imagens de animais em Plauto tocam na questão da adaptação plautina de modelos gregos. O estudo de Lilja (1965), cujo interesse principal se concentra, como indica o título, no vocabulário empregado em insultos na comédia romana (incluindo os relacionados a imagens de animais), tem como objetivo “uma comparação entre Plauto e Terêncio, com atenção especial à influência grega” (“a comparison between Plautus and Terence, with special regard for the Greek original” (Lilja, 1965, p. 6)). Como veremos adiante, foi com base na comparação que se faz entre mulher e cabra no início d’*O mercador* (v. 225-51) que Fraenkel, por exemplo, qualificou como má-adaptação o trabalho de Plauto em relação ao modelo grego daquela peça plautina (que não nos foi transmitido).

objetivo principal, ele sinaliza o fato de que questões relacionadas aos métodos de composição e adaptação de Plauto acabam sendo discutidas indiretamente.³⁸⁶ No entanto, parece haver certo deslocamento na discussão da questão dos modelos por parte de Svendsen, que pretende privilegiar os efeitos que a arte de Plauto com imagens teria sobre a peça plautina:

“Primordial é questionar se imagens de animais têm efeito enfático no estabelecimento de **variações** nos tipos da comédia, ou exatamente o efeito oposto, a redução de indivíduos à caricatura”³⁸⁷

A conclusão de Svendsen (1971) acaba por amenizar ideia de que o imaginário animalesco em nosso poeta simplesmente corroboraria a impressão caricatural que normalmente lhe é atribuída.³⁸⁸

Duas décadas depois, Chevallier (1995) publicou artigo que trata da menção a animais na comédia plautina – obra que, nas palavras do estudioso, é “uma verdadeira ‘arca de Noé’”.³⁸⁹ No que diz respeito à metodologia, o estudioso optou por separar as ocorrências listadas em cinco categorias. São elas: I – “provérbios e expressões de tendência proverbial, injúrias e ameaças da linguagem popular” (“proverbes et tournures proverbiales, injures et menaces de la langue populaire”); II – “*Realia*: evocação das relações homem-animal nos diversos domínios da vida cotidiana” (“*Realia*: évocation des rapports homme-animal dans les divers domaines de la vie quotidienne”); III – “alusões mitológicas e históricas” (“allusions mythologiques et historiques”);

³⁸⁶ “Esse estudo lida necessariamente com vários efeitos que as imagens de animais têm sobre a caracterização. Nesse sentido, a discussão pode elucidar o método de composição e adaptação de Plauto” (“This study necessarily deals with the several effects animal imagery has upon characterization. In this respect the discussion may also elucidate Plautus’ method of composition and adaptation”; Svendsen, 1971, p. 11).

³⁸⁷ “Of primary significance is the question whether animal imagery has a pronounced effect in establishing **variations** on the stock characters of comedy or has exactly the opposite effect, the reduction of individuals to caricature”; Svendsen, 1971, p. 11, grifo nosso. Essa tendência de se buscar entrever nas obras dos comediógrafos romanos certa liberdade e variação em relação aos modelos (no caso de Svendsen, por meio da hipótese de que o trabalho poético com as imagens de animais possa resultar em variações dos tipos cômicos) pode ser notada também em estudos mais recentes, como na proposta de Manuwald, quando trata dos primeiros poetas romanos: “sua relação com os predecessores gregos deve então ser vista com isenção de julgamento, e antes em termos literários, como uma conexão entre intertextos. Sob essa premissa, podem ser feitas tentativas de descrever as conexões entre o drama romano e grego” (“Their relationship to Greek predecessors should therefore be studied value-free and rather be seen in literary terms as a connection between intertexts. On this premise attempts may be made to describe the connections between Greek and Roman dramas”; Manuwald, 2011, p. 283 (cf. também nota 5 da mesma página)). Para uma visão que busca, de certa forma, isolar a obra plautina e terenciana da questão dos modelos e lê-las do modo como foram transmitidos (“as they stand”, p. 19), cf. Sharrock, 2009, p. 19-21.

³⁸⁸ Svendsen (1971, p. 11).

³⁸⁹ “Une véritable ‘arche de Noé’”; Chevallier, 1995, p. 327.

IV – recursos que, empregados na representação artística de animais, são capazes de sugerir, por meio de traços, características e hábitos de diferentes espécies, relacionados à psicologia humana (“art animalier capable de suggérer en quelques traits les caractéristiques et les mœurs de nombreuses espèces, mises en rapport avec la psychologie humaine”). O quinto (V) e último ponto interessa-nos particularmente, a saber: o “papel desse conjunto de imagens nos diversos recursos cômicos plautinos” (“rôle de cette imagerie dans les divers types de comique plautinien”).

Não se pode negar que há um esforço incipiente por parte do estudioso em proporcionar alguma interpretação das imagens selecionadas ao separá-las em categorias. Contudo, não se veem desdobramentos dessa interpretação ao longo do artigo. As passagens plautinas por ele selecionadas são distribuídas nas seções mencionadas e, ao final do artigo, precedendo um resumo dos termos latinos relacionados a animal no “bestiário plautino”, temos a conclusão de Chevallier:

“O mundo animal ocupa propriamente um lugar de evidência na ‘Weltanschauung’ [‘visão de mundo’] de Plauto. O poeta dá evidências de um senso muito romano concernente à observação e à caricatura e retira desse dom efeitos sempre cômicos e frequentemente poéticos”³⁹⁰

Dessa forma, Chevallier não aprofunda a discussão sobre os efeitos que essas imagens possam trazer para a obra plautina, uma vez que se limita a se referir, de maneira bastante geral como vemos acima, à existência de efeitos cômicos e (nas palavras do estudioso, nem sempre) poéticos resultantes da presença desse tipo de metáfora envolvendo animais nas comédias de Plauto. É possível, pois, afirmar que o estudo de Chevallier, uma vez que não demonstra tais efeitos no texto do poeta romano, praticamente se restringe a uma catalogação de imagens.

O catálogo de Chevallier, bem como a classificação das referências a animais já apresentada pelos estudiosos mencionados, serão úteis, no entanto, ao nosso estudo. Nele, porém, tencionamos não apenas descrever algumas das imagens relacionadas a animais presentes em peças selecionadas da comédia plautina, mas também observar efeitos que a recorrência (ou escassez) de determinada imagem – quer associada, mais diretamente, a um animal, quer, mais

³⁹⁰ “Le monde animal occupe bien une place éminente dans le ‘Weltanschauung’ de Plaute. Ce dernier témoigne d’un sens très romain de l’observation et de la caricature et tire de ce don des effets toujours comiques et souvent poétiques”; Chevallier, 1995, p. 348.

indiretamente, a uma característica sua – venham a ter sobre a caracterização de personagens, sobretudo os femininos, e sobre a respectiva peça plautina.

Nossa hipótese é de que o comediógrafo faz uso estratégico de determinadas equiparações entre homens e animais.³⁹¹ Mais especificamente: ao associar, por meio de imagem que envolve a comparação ou metáfora com animais, uma característica a um tipo ou a um personagem específico, o texto plautino pode estar aludindo a um repertório de características que tal imagem abriga, o qual seria, de alguma maneira, reconhecível pelo público da *palliata*.³⁹²

Ora, essas características podem estar relacionadas a elementos pertinentes a um universo próprio da poesia de nosso autor, a saber, uma “zoologia” tipicamente plautina, mas – gostaríamos de ressaltar – nossa impressão, a ser averiguada na análise do *corpus* selecionado, é que Plauto pode jogar com isso de variadas maneiras.³⁹³

³⁹¹ Nesse sentido, seria redutor nos limitarmos à função básica que Svendsen atribui às imagens envolvendo animais: “uma das funções básicas das imagens de animais é indicar uma atividade que é inumana ou à qual falta humanidade” (“One of the basic functions of animal imagery is to indicate an activity which is inhuman or lacking in humanity”, Svendsen, 1971, p. 13).

³⁹² Nesse ponto, baseando-nos nos exemplos analisados até o momento, tendemos a concordar com a afirmação de Petrone sobre a instituição de um campo metafórico por meio de traços de um tipo. Ao tratar do parasita, a estudiosa afirma que “seria preciso reconstruir o bestiário da comédia plautina e seu modo particular de estabelecer o campo metafórico que une um tipo cênico e um animal isolando seu traço característico: no caso do parasita, a *edacitas*, isto é, a voracidade” (“Ci sarebbe da ricostruire il bestiario della commedia plautina e quel modo particolare di istituire il campo metaforico che unisce un tipo scenico ad un animale isolandone il tratto caratteristico: per il parassita è l’*edacitas*”; Petrone, 1989a, p. 41). Bianco (2003, p. 31, n. 74) também chama a atenção para essa “rede” metafórica envolvendo as imagens de animais: “é inegável, de todo modo, a capacidade plautina de organizar uma rede metafórica coerente; capacidade, como nota Chiarini 1991, 193, já intuída claramente por Barchiesi 1957”. (“Innegabile è del resto la capacità plautina di organizzare una rete metaforica coerente, uma capacità, come nota Chiarini 1991, 193, già intuita lucidamente da Barchiesi 1957”).

³⁹³ Quanto à *uariatio* no uso de mesmos *topoi* em Plauto (*i. e.*, pelo uso invertido, ou deslocado, de recursos próprios de um outro tipo ou contexto), temos um exemplo de discussão análoga apresentada por Fraenkel sobre versos da parte inicial (214-32) da longa peça *O soldado fanfarrão* (cf. Fraenkel, 1968). O estudioso propõe atribuição de falas diferentes da transmitida na tradição manuscrita (cf. o texto da edição de Ernout (1936)). Ali, a maior parte dos versos é atribuída ao velho Periplectomeno, e poucas intervenções, ao escravo Palestrião. Fraenkel propõe que o trecho seja um quase monólogo do escravo, com pequenas glosas por parte do velho do discurso de Palestrião. A argumentação do estudioso alemão baseia-se em aspectos que caracterizariam tipicamente o discurso de escravos que planejam intrigas, como termos e expressões que são recorrentes nas falas desse tipo de personagem em outras peças (por exemplo, o vocabulário do engano e o uso do vocativo para referir-se a si mesmo, autoglorificando-se). O raciocínio segue a linha de obra seminal anterior de Fraenkel sobre a poesia plautina *Plautinisches im Plautus*, publicada em 1922 (cf. Fraenkel, 2007; sobretudo o capítulo dedicado à predominância do papel do escravo (p. 159-72)). Fantham (1972, p. 73) cita essa interpretação de Fraenkel ao tratar da linguagem estilizada dos personagens em Plauto e em Terêncio. Para a estudiosa, a caracterização dessa linguagem, que muitas vezes brinca com a “inversão de papéis” – a ponto de um velho soar como um jovem ou como um escravo –, pode apresentar traços que acabam por permitir a particularização desses personagens a cada peça. Para discussão de premissas e efeitos da atribuição de versos precisamente dessa passagem, cf. ainda a tese de I. T. Cardoso (2005, p. 246-57) e seu capítulo “*Theatrum mundi: Philologie als Nachahmung*”, no estudo *Was ist eine Philologische Frage?* (I. T. Cardoso, 2009, p. 93-6).

Mas, ao longo das comédias, certas características destacadas em animais parecem estar, por vezes, calcadas em elementos de um universo não restrito à poesia plautina (por exemplo, a mitologia). Nesse caso, ocorre encontrarmos em outras fontes que não a obra de Plauto aspectos que talvez possam ajudar a superar a distância temporal e cultural. Mas, por vezes, mesmo as lacunas na transmissão tornam diversos aspectos de um ou de outro universo inacessível a nós, leitores hodiernos – quanto a isso, o que nos resta é indicarmos tal defasagem.

Respeitados esses limites de nosso objeto de estudo, e conscientes de que muitas vezes o significado de determinada imagem é derivado da presença que ela possa ter em outros contextos, procuramos discutir, sempre que possível, as diferentes maneiras pelas quais aspectos semânticos importantes para uma peça (por exemplo, para a composição de personagem ou de seu enredo) são aludidos por meio da presença das imagens de animais.

3.1.2. Imagens plautinas de animais: identificando a variedade

Para obter um panorama inicial das menções a animais na obra de Plauto, fizemos primeiro um levantamento das passagens em que menções a espécies animais são registradas. A listagem tomou como ponto de partida a relação feita por Chevallier em seu já citado artigo sobre o bestiário plautino.

Cotejando o vocabulário latino referente a animais apontado no referido catálogo com os respectivos verbetes no *Lexicon plautinum*,³⁹⁴ pudemos verificar que o levantamento de Chevallier (1995) não é exaustivo.³⁹⁵ Por isso, confrontamos as ocorrências apontadas pelo estudioso francês com aquelas listadas no referido léxico a fim de tornar nosso levantamento um pouco mais completo.³⁹⁶ Organizamos então os resultados em uma tabela, que indica o animal

³⁹⁴ Lodge, 1962.

³⁹⁵ É importante ressaltar que o próprio estudioso não afirma que pretende abarcar exaustivamente todas as passagens em que as menções são registradas.

³⁹⁶ É bastante provável que nosso levantamento também não apresente as ocorrências de menções a todo tipo de animal na obra plautina. Como dito, apenas verificamos no *Lexicon plautinum* os vocábulos já citados por Chevallier, a fim de avaliar a extensão da presença daqueles animais por ele indicados. Para um levantamento exaustivo quanto a referências a animais em todas as comédias de Plauto, seria necessário ler minuciosamente todo o *corpus* plautino a procura de léxico desse tipo. Em nosso estudo, optamos por investigar mais minuciosamente apenas animais selecionados conforme se apontavam pertinentes para o desenvolvimento de nosso tema de pesquisa (animais relacionados à caracterização do feminino) no *corpus* selecionado.

mencionado, o tipo de personagem que o menciona e, por fim, a peça e o verso em que o léxico é registrado.³⁹⁷

O resultado do levantamento é um quadro, que procura, sobretudo, representar de modo gráfico a extensão da presença do léxico envolvendo animais que normalmente se mencionam na obra plautina. Por meio dessa tabela, podemos notar, entre outros fatores, a distribuição dessas ocorrências. Nela, é possível perceber, inclusive, que gênero (masculino ou feminino) ou tipo (*senex*, *meretrix*, *matrona* etc.) de personagem menciona mais ou menos vezes determinado animal. Vemos, por exemplo, que o termo *canis* (“cão, cadela”) é registrado 26 vezes nas peças de Plauto, mas apenas em uma das ocorrências (*St.* 139) é enunciado por um personagem feminino. Já o termo *ouis* (“ovelha”), registrado 15 vezes, é enunciado por diferentes tipos, de diferentes gêneros, por exemplo, por meretriz em *Báquides* (v. 1121b, 1140), por velho na mesma peça (v. 1142) e n’*O mercador* (v. 524).

A análise preliminar das peças em estudo já nos leva a constatar que, para observar efeitos que esse tipo de comparação pode trazer para a interpretação da obra plautina como um todo, não é suficiente avaliar o uso de léxico envolvendo espécies animais de maneira isolada, ou considerando-se apenas a quantidade de menções.³⁹⁸ Tomando-se o número de ocorrências ou mesmo uma delas em separado não é possível verificar, por exemplo, se o uso de determinado

³⁹⁷ Ver tabela no Anexo I.

³⁹⁸ Nesse sentido, Fantham (1972, p. 74) comenta os efeitos de uma análise estatística (ressaltando, inclusive, ganhos possíveis advindos desse tipo de abordagem, desde que associada a uma ponderação qualitativa): “qualquer tentativa de comparação estatística pode parecer tola; o número total de usos figurados em uma obra literária é certamente arbitrário, depende da classificação do estudioso. O sentido figurado de uma expressão específica foi contabilizado duas vezes? As expressões proverbiais que contêm metáfora devem ser incluídas na contagem? Acresce-se a isso o fato de que o total a que se chega não indica a proporção de metáforas originais ou singulares e da linguagem figurada meramente convencional. Contudo, o uso de estatística revela, de fato, um padrão relativo: o número de usos figurados em Terêncio varia de aproximadamente 15 em *Hecyra* a cerca de 30 em *Ândria* e *O autoflagelador*, e mais de 45 em *Eunuco*, *Formião* e *Adelfos*. Enquanto o pequeno total n’*A sogra* é relacionado a sua brevidade (880 versos), há uma correspondência real entre o uso mais esparsa de imagens nas peças mais estáticas, as primeiras peças, e a maior abundância nas ‘*motoriae*’, *Eunuco*, *Formião* e *Adelfos*” (“It may seem foolish to attempt any statistical comparison; the total number of figurative uses in a literary work is bound to be arbitrary, depending on the critic’s classification; was the figurative sense of a particular phrase counted twice? Should proverbial phrases containing a metaphor be included in the count? At the same time the total arrived at gives no indication of the proportion of original or distinctive metaphors and of merely conventional figurative language. However, the use of statistics does reveal a relative pattern: the number of figurative uses in Terence varies from approximately fifteen in *Hecyra*, to about thirty each in *Andria* and *Heauton Timoroumenos*, and more than forty-five each in *Eunuchus*, *Phormio*, and *Adelphoe*. While the small total for *Hecyra* is related to its brevity (880 lines) there is a real correspondence between the sparser imagery of the more static, early plays, and the greater abundance in the ‘*motoriae*,’ *Eunuchus*, *Phormio*, and *Adelphoe*”).

léxico referente a certo animal é apenas denotativo ou se há alusão a algum sentido mais metafórico.

Um exemplo é o emprego do termo *anguis* (“cobra”) nas comédias plautinas. O vocábulo é registrado oito vezes nas 21 comédias de Plauto: sete vezes em *Anfitrião* e uma vez n’*O mercador*. Se considerássemos apenas o fator numérico, poderíamos chegar a supor que em *Anfitrião* a menção da cobra teria mais relevância para a apreciação da caracterização dos personagens do que n’*O mercador*.

No entanto, na primeira comédia mencionada, notoriamente denominada em seu prólogo como “tragicomédia” (*Anf.* 59),³⁹⁹ todas as ocorrências do léxico (v. 1108, 1110, 1113, 1114, 1115, 1119, 1123), registradas na fala da escrava Brômia, fazem referência a serpentes que, segundo também outras fontes do episódio mitológico apontam,⁴⁰⁰ teriam sido enviadas por Juno, a esposa enciumada de Júpiter, por ocasião do nascimento dos filhos gêmeos de Alcmena, frutos da relação ilícita entre a esposa de Anfitrião e Júpiter. O uso do termo *anguis* nas passagens mencionadas é, pois, estrito, no que diz respeito à significação: denota-se o réptil que o recém-nascido Hércules haveria de estrangular. Não há necessariamente, nesse texto plautino, uma equiparação entre os personagens envolvidos e as referidas cobras.

Já n’*O mercador*, o termo *anguis* é usado de modo figurado: o cozinheiro equipara, por meio de metáfora, a esposa do velho Lisímaco a uma cobra (*Nempe uxor rurist tua, quam dudum dixerat/ Te odisse atque **anguis**. Mer. 760-1*, grifo nosso), e o faz numa brincadeira que julgamos bastante relevante para a caracterização dos personagens da peça (mais adiante trataremos dessa passagem mais detidamente).

Nas partes seguintes deste capítulo, observaremos, então, a presença desse recurso de comparações envolvendo animais na fala de personagens masculinos e femininos. Esquemáticamente, procuraremos delimitar, nas peças acima referidas, que animais são

³⁹⁹ Para uma discussão sobre a denominação de *Anfitrião* como tragicomédia, cf. os comentários *ad locum* ao texto da peça apresentados por Christenson e Costa.

⁴⁰⁰ Como aponta Grimal, no verbete referente a Hércules (verbetes “Héraclès”, p. 187-203), as serpentes teriam sido enviadas por Juno para matar o pequeno Hércules e seu irmão gêmeo, Íficle, aos 8 meses (algumas fontes, registram que a idade do semideus seria 10 meses). A razão da deusa seria o ciúme da traição de seu esposo, Zeus, que passou uma noite com Alcmena, esposa de Anfitrião; noite que teve como fruto as duas crianças. Ao ver as serpentes, Íficle se teria posto a chorar, mas Hércules, intrépido, teria agarrado os animais com as mãos e os estrangulado. Sobre as diferentes versões do mito transmitidas e o uso que Plauto faz dessas versões, cf. Christenson (p. 312) e Costa (p. 40, n. 31; p. 251, n. 570).

mencionados e a que tipos cômicos (por exemplo, ao da *meretrix* ou da *matrona*) eles são associados nas comparações ali presentes. Inevitavelmente observaremos também as menções a animais que acabem por interferir na composição dos personagens masculinos, embora nosso interesse central seja observar a caracterização dos femininos.

Para nossa apreciação do “bestiário feminino” nas comédias em apreço, tencionamos observar: a) quais são os possíveis efeitos da menção a determinado animal nas comparações enunciadas; b) que efeitos é possível depreender das imagens envolvendo animais que aparecem tanto na fala de personagens femininos quanto na de personagens masculinos e c) a que elementos dramáticos das respectivas peças as comparações envolvendo animais estão associadas.

3.2. A imagem da cadela

Como referimos há pouco, o termo *canis* (“cão, cadela”), embora registrado 26 vezes nas peças de Plauto, é enunciado uma única vez por personagem feminino. O registro ocorre na peça *Estico*. Ali, o velho Antifonte tenta convencer suas filhas, Pânfila e Panégiris, a abandonarem os maridos que tardam a voltar de viagem. Diante da insistência do pai, Pânfila afirma:

PA. *Stultitiast, pater, uenatum ducere inuitas canes.*
Hostis est uxor inuita quae uiro nuptum datur. (St. 139-40)

PÂNFILO: É uma estupidez, pai, levar os cães para caçar contra a vontade deles. A esposa que, contra sua vontade, é dada ao marido em casamento é uma inimiga.

Temos nessa fala uma comparação sutil, em tom proverbial,⁴⁰¹ entre a mulher contrariada (*uxor inuita*, v. 140) e cães contrariados (*inuitas canes*, v. 139). Dentre as demais ocorrências do termo *canis* em falas de personagens masculinos, veremos que há outras ocorrências de comparações entre a mulher e um cão. Destacamos primeiramente uma passagem da peça *Cásina*, em que a referência à caça também é registrada. O caseiro Olímpio entra em cena,

⁴⁰¹ Cf. I. T. Cardoso, p. 113, n. 65.

respondendo à matrona Cleóstrata, que tentara convencê-lo a desistir da disputa pela escrava. Nesse ponto, o velho Lisidamo, seu dono e esposo de Cleóstrata, pergunta:

LY.: Quid istuc est? quicum litigas, Olympio?

OL. Cum eadem qua tu semper.

LY.: Cum uxore mea?

OL.: Quam tu mi uxorem? quasi uenator tu quidem es;

*Dies atque noctes cum **cane** aetatem exigis. (Cas. 317-20; grifo nosso)*

LISIDAMO: O que é isso? Com quem está discutindo, Olímpio?

OLÍMPIO: Com aquela mesma com quem você sempre discute.

LIS.: Com a minha esposa?

OL.: Como você pode chamá-la de “minha esposa”? Você é quase como um caçador: dia e noite passa a vida em companhia de uma **cadela**.

Como vemos, o escravo, de maneira irônica, compara o dono a um caçador e sua esposa a uma cadela. Em suas edições da peça *Cásina*, MacCary e Willcock (p. 136-7) e Chiarini (p. 104) indicam que a referência à mulher como cadela seria “brincadeira” comum entre os antigos e ainda lembraria um verso da *Ilíada* em que Helena mesma se compara a esse animal (*Il.* 6. 344; 356).⁴⁰² Não sabemos se o público plautino (ou até mesmo se Plauto) teria conhecimento desse tipo de recurso na poesia épica grega, mas a informação sobre a *Ilíada* nos recorda, ao menos, que a associação entre mulher e cadela já tem precedentes na poesia antiga.⁴⁰³ Cabe destacar ainda a imagem da cadela registrada no fragmento 7 de Simônides de Amorgos, poeta iâmbico cuja produção é posterior a de Arquíloco. Nesse poema, são apresentados dez tipos de mulheres: nove caracterizadas negativamente e uma de modo louvável. Simônides compara as mulheres a oito animais. Mesmo que, assim como ocorre em relação à poesia homérica, não saibamos até que ponto o poeta iâmbico era conhecido do público plautino, chama nossa atenção o fato de que

⁴⁰² O trecho homérico citado traz o termo κῶνώ (“cão, cadela”). No comentário ao canto VI da obra homérica, Graziosi e Haubold (Homer, 2010, p. 176) afirmam que o termo é um insulto comum na épica e que Helena é o único personagem a aplicar o termo a si mesmo (cf. *Il.* 3. 180; 6. 356 e *Od.* 4. 145). Svendsen (1971, p. 296) retoma a afirmação de Lilja (1965, p. 33) de que κῶνώ é pejorativo já no contexto homérico, e que na comédia romana o ponto da comparação seria a mordida ou o latido.

⁴⁰³ Segundo Dutsch (2008, p. 81-2), a metáfora envolvendo a comparação com a cadela seria frequentemente usada (“a metaphor commonly used”) para descrever o comportamento nada agradável das mulheres (a estudiosa não indica fontes que justifiquem essa afirmação quanto à frequência do uso da imagem).

a imagem da mulher, quando comparada à cadela, é muito semelhante à presente em Plauto: ela é curiosa, desconfiada, teimosa e ruidosa.⁴⁰⁴

De todo modo, outros elementos da mesma peça podem contribuir para a construção dessa associação – sem que se precise recorrer a elementos externos à ação. Dutsch (2008, p. 81-5) aponta como principal característica associada a essa comparação uma, digamos, curiosidade investigativa das mulheres em relação às ações de seus maridos.

De fato, concordamos com Dutsch, uma vez que essa natureza inquisitiva é um dos alegados problemas dos maridos em relação às matronas em outras passagens plautinas. Por exemplo, vimos nas considerações do capítulo sobre o casamento deste estudo, que o jovem Menecmo afirma:

*ME. Nam quotiens foras ire uolo, me retines, reuocas, rogitas
Quo ego eam, quam rem agam, quid negoti geram, 115
Quid petam, quid feram, quid foris egerim.
Portitorem domum duxi, ita omnem mihi
Rem necesse eloqui est, quicquid egi atque ago. (Men. 114-8)*

ME. Pois, toda vez que quero sair, você me segura, fica me chamando de volta, fica perguntando para onde eu vou, o que vou fazer, de que negócio vou cuidar, <115> quem vou cobrar, o que procuro, o que fiz lá fora. Casei-me com um fiscal da alfândega: por isso, é preciso que eu diga tudo, o que eu tenha feito ou faça.

Vemos que a mesma característica criticada no tipo cômico da matrona aparece em *Menecmos* expressa por meio de metáfora do âmbito administrativo, e em *Cásina* por meio de uma imagem de animal. Quanto à escolha do animal empregado na última peça, Dutsch afirma que a brincadeira teria respaldo também em cena anterior (v. 236-46), em que Cleóstrata, nas palavras da estudiosa, “à maneira de um verdadeiro cão, fareja os odores corporais de seu marido e ralha com o ‘mosquito grisalho’ por ele gastar muito dinheiro com perfumes”.⁴⁰⁵ Já Svendsen

⁴⁰⁴ Sobre esse iambo, também conhecido como o Iambo das mulheres, cf. Brasete, 2003. Agradecemos a Profa. Dra. Adriane Duarte por nos lembrar da presença dessa imagem no mencionado fragmento de Simônides por ocasião da defesa de nosso doutorado.

⁴⁰⁵ “In truly dog-like fashion, she sniffs her husband’s bodily odours and scolds the ‘grey-haired gnat’ for spending too much money on perfume”; Dutsch, 2008, p. 82. Nesse sentido também aponta Schuhmann (1977, p. 56): “talvez Plauto queira assim aludir também ao farejar do cachorro, uma vez que a *uxor dotata* fareja seu marido pelo seus casos amorosos” (“Vielleicht will Plautus damit auch auf den Spürsinn des Hundes erinnern, denn die *uxor dotata* spürt ihrem Mann bei seinen Liebschaften nach”).

(1971, p. 296) aponta que o fundamento para tal comparação seria a “língua afiada” (“sharp tongue”) da matrona, atestada também em passagens d’*O soldado fanfarrão* (681)⁴⁰⁶ e de *Menecmos* (714, 838, 936). Em *Cásina*, de fato, a esposa de Lisidamo é apresentada em mais de uma passagem até então como uma mulher que fala demais (v. 249, 251).⁴⁰⁷ Nesse sentido, se o público reconhecesse essa característica na associação com a cadela, acreditamos que a brincadeira de Olímpio com um peixe semelhante à uma língua (v. 497-8), conforme os versos citados acima em nossa epígrafe, teria sua comicidade reforçada. Por meio de imagem de animais, a caracterização da mulher como excessiva no que diz respeito à fala em *Cásina* teria, pois, duas frentes: tanto quando se associa a mulher à cadela (*canis*), quanto no momento em que se brinca, de forma mais sutil, com o jogo de palavras, envolvendo os dois sentidos de *lingulaca*.

Vejamos, então, nova comparação entre mulher e cadela, agora retomando de maneira direta o mito de Hécuba, em passagem de *Menecmos*. O personagem solteiro Menecmo II, sem perceber que era confundido com o irmão gêmeo homônimo (mas casado) que procurava (ignorando que este era casado), tenta se livrar da mulher que – também sem saber do duplo – afirma ser sua esposa:

*ME. Non tu scis, mulier, Hecubam quapropter canem
Graii esse praedicabant?*

MA.

Non equidem scio.

<ME.> *Quia idem faciebat Hecuba quod tu nunc facis.*

715

Omnia mala ingerebat, quemquem aspexerat;

Itaque adeo iure coepta appellari est Canes. (Men. 714-8; grifo nosso)

MENECCMO II: Você não sabe, mulher, por que os gregos chamavam Hécuba de **cadela**?

MATRONA: Não, não sei.

<MEN. II>: Porque Hécuba fazia o que você faz agora: lançava todas as injúrias em quem quer que avistasse. <715> Dessa maneira, e bem merecidamente, ela passou a ser chamada **Cadela**.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ PER.: Mas não quero enfiar uma ladradora dentro da minha casa (<PE.> *Sed nolo mihi oblatricem in aedis intro mittere; Mil. 681*).

⁴⁰⁷ LIS.: Epa! É o suficiente! Mulher, contenha-se! Você já apitou demais. <249.250> Deixe um tanto do falatório para amanhã, quando vier brigar comigo (*LYS. Ohe, iam satis, uxor, est, comprime te, nimium tinnis./ Relinque aliquantum orationis, cras quod mecum litiges; Cas. 249.250-1*).

⁴⁰⁸ Na edição de Ernout (1936, p. 57) e na de Gratwick (p. 104), o termo *canis* é grafado com inicial em maiúscula. Embora os editores não explicitem o motivo de tal escolha, acreditamos que a interpretação é de que o verbo *appellare* (v. 718) aqui tem o sentido de nomear – nesse caso, o termo *Canes* seria tratado como sendo nome próprio (cf. sentido 8 do verbete *appello*² do *OLD*, que cita essa passagem plautina). As edições de Nixon (1917, p. 438-9),

Como se pode notar, aqui a brincadeira que envolve o substantivo comum *canis* (“cão, cadela”) faz referência ao episódio mitológico, segundo o qual, em fontes e versões diversas, Hécuba é associada a uma cadela.⁴⁰⁹ É difícil afirmar ao certo se, ou até que ponto, o heterogêneo público plautino, como um todo, teria acesso ao teor mitológico aludido.⁴¹⁰

Vai haver ainda uma vez mais comparação entre a mulher e a cadela em *Menecmos*, que envolve certa alusão à mitologia. Dessa vez, é o sogro de Menecmo que verbaliza a associação entre a própria filha e *canis*. Convencido de que seu genro estava louco, o velho convoca um médico para examinar o rapaz. Ao ouvir o diagnóstico dado pelo médico, o sogro afirma:

SE. Immo Nestor nunc quidem est de uerbis, praeut dudum fuit!
Nam dudum uxorem suam esse aiebat rabiosam canem. (Men. 935-6)

VELHO: A julgar a partir dessas palavras, agora é realmente um Nestor, comparado com seu estado há pouco tempo! Pois, agora há pouco, dizia que sua esposa é uma **cadela raivosa**.

Moseley e Hammond (p. 98) e De Melo (2011c, p. 501), em que se traduz o termo por “bitch”, não apresentam a inicial maiúscula, grafia também adotada por Lindsay (1904).

⁴⁰⁹ Nos textos antigos que mencionam o mito de Hécuba transmitem-se diferentes versões. Na tragédia *Hécuba* de Eurípides (v. 1261-5), de acordo com a profecia narrada por Polimestor, a heroína torna-se um cão de olhos de fogo ao subir no mastro do navio de onde seria atirada ao mar para a morte. Nas *Metamorfoses* de Ovídio (13. 565 e ss.), Hécuba, ao ser apedrejada pelos Trácios, inicialmente começara a se transformar em cão mordendo as pedras lançadas e, depois, ao tentar falar, apenas latia. No fragmento 968 atribuído a Eurípides (cf. suplemento de B. Snell em A. Nauck, *Tragicorum graecorum fragmenta*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1964, p. 1027), a esposa de Príamo é uma cadela, figura emblemática da deusa-feiticeira Hécate. Segundo Collard (Eurípides, 1991, p. 197-8), a passagem euripídiana seria o primeiro registro literário da transformação de Hécuba em cão. Além disso, o estudioso afirma que tal transformação é invenção do próprio tragediógrafo. Para os registros de Hécuba na literatura greco-latina, cf. Grimal, p. 177. Para mais informações sobre a transmissão do mito de Hécuba, cf. a edição de Frazer da *Biblioteca de Apolodoro* (Apollodorus, 1921, p. 241, n. 4). Sobre a transformação de Hécuba em cão, cabe ainda mencionar as hipóteses levantadas por Roscher (1884-1936, p. 1882-3): “os antigos explicam a história da transformação em cachorro da seguinte maneira: Hécuba devido a seu discurso invejoso – o cão é tido como *animal latrabile Mythogr. lat. 3, 9, 8 – (Plaut. Menaechm. 5, 1, 14)* ou devido a seu triste destino (...) *Pomp. Mel. 2, 26. Dio Chrysost. 11, 193*) teria sido chamada de cadela ou, como uma cadela, teria sido morta por apedrejamento” (“die Alten erklären die Sage von der Verwandlung in einen Hund so, dass Hekabe entweder wegen ihrer Schmähreden – der Hund gilt als animal latrabile *Mythogr. lat. 3, 9, 8 – (Plaut. Menaechm. 5, 1, 14)* oder wegen ihres traurigen Loses (...) *Pomp. Mel. 2, 26. Dio Chrysost. 11, 193*) Hund genannt oder wie ein Hund durch Steinigung getötet worden sei.; *Tzetz. ad Lycophr. 315. Dictys 5, 16*”). Nesse sentido, talvez fosse mais esclarecedor consultar o estudo, ao qual ainda não tivemos acesso, de Lilja *Dogs in ancient Greek poetry*. Helsink: Societas Scientarum Fennica, 1976.

⁴¹⁰ Para uma postura cética quanto ao conhecimento do público plautino de aspectos concernentes à mitologia e à cultura da Grécia, cf. Jocelyn, 2001. I. T. Cardoso (2005, p. 90-3) discute brevemente a postura do estudioso em relação ao assunto, relativizando-a.

A característica do longevo Nestor evocada aqui parece ser a sua reconhecida prudência.⁴¹¹ Parece-nos, então, que, na opinião do sogro, Menecmo aparenta estar mais lúcido, já que, como Nestor, está sendo mais prudente e não age como anteriormente (na passagem que destacamos a seguir) quando chegava até a chamar a esposa de “cadela raivosa”. Para Svendsen (1971, p. 151), no entanto, a comparação entre a mulher e o animal aqui reforçaria a suposta loucura do rapaz e também a própria associação entre o personagem (isto é, a matrona) e o cão. Isso porque, diferente do que veremos n’*O mercador*, em relação à cobra, a comparação aqui não é inventada pelo sogro, nem é uma alusão a um fato desconhecido da plateia. Alguns versos antes, quando Menecmo II tenta se livrar da mulher que afirma ser sua esposa, começa o fingimento de loucura do rapaz, diante dessa suposta esposa e também do suposto sogro:

*MEN. †Eubi atque heu† Bromie, quo me in siluam uenatum uocas?
Audio, sed non abire possum ab his regionibus,
Ita illa me ab laeua rabiosa femina adseruat canis;
Poste autem illic †ircosalus†, qui saepe aetate in sua
Perdidit ciuem innocentem falso testimonio. (Men. 836-40; grifo nosso).*

MEN. II: Evoé! Brômio!⁴¹² Para qual floresta me chama para caçar? Ouço, mas não posso partir deste lugar: uma **cadela raivosa** me guarda à esquerda; detrás, porém, este **bode fedorento**,⁴¹³ que muitas vezes em sua vida arruinou um homem inocente com falso testemunho.

⁴¹¹ Segundo Grimal (p. 315-6), Nestor, filho mais novo de Neleu e Clóris, era conhecido como um “protótipo do velho prudente, valioso no campo de batalha, mas, sobretudo, excelente no conselho” (“tel qu’il apparait dans l’*Illiade*, et aussi dans l’*Odysée*, Nestor est le type du vieillard sage, encore vaillant sur le champ de bataille, mais excellent surtout au conseil”, p. 315).

⁴¹² †*Eubi atque heu† Bromie* (v. 836): sugere-se a corrupção, ainda sem solução, do texto latino nesse trecho (cf. aparato crítico de Ernout (1936, p. 63) e de Gratwick (p. 110)). *Bromie* (v. 835) é vocativo de *Bromius*, um dos nomes de Baco.

⁴¹³ †*Ircosalus†* (v. 839): o trecho é pouco seguro, e sua *emendatio* é bastante discutida. Ernout (1936, p. 64, n. 1) afirma que a lição *ircosalus*, indicada nos manuscritos B, C e D, não tem sentido (“la leçon *ircosalus* des manuscrits n’a pas de sens”) e que, pelo fato de algumas das correções sugeridas não serem impositivas, ele preferiu traduzir o texto latino como se a forma apresentada fosse *hircus olidus* (embora o texto editado apresente †*ircosalus†*). Em seu aparato crítico, o editor francês indica as opções *hircus* (“bode”) (Ph. Beroaldus, Bologna, 1503); *olidus* (“fétido”) (O. Seyffert, *Philologus*, 27, 1868, p. 453); e a sugestão *squalus* (“sujo”) de F. Schoell (Leipzig, 1889), que também comenta a passagem: “talvez esteja subjacente algum composto cômico, por exemplo, *hircasellus*” (“*fortasse latet comicum aliquod compositum, uelut hircasellus*”). Lindsay (1904) registra *hircus †alus†*. Gratwick (p. 215-6), cuja edição registra o termo no verso 838, opta por *ille Cerco<p>s al<i>us* e sugere como tradução algo como “aquele homem-macaco ali” (“that monkeyman besides”). O editor afirma que as tentativas de ler o texto corrompido do manuscrito P como *hircus* não são convincentes (e indica artigo de Barr, que discute algumas sugestões de edição (W. Barr, “Plautus, *Menaechmi* 838”. *Mnemosyne*, Série 4, vol. 19, fasc. 1, 1966, p. 50)). À sua opção, Gratwick acrescenta uma breve explicação sobre os Cércopes (povo transformado por Júpiter em macaco e aprisionado na ilha de Pitecusa (atualmente conhecida como Ísquia), como castigo por traição). O fato de algumas das sugestões de

Independentemente da discussão sobre o estabelecimento do texto desses versos (em que já se chegou a cogitar outro tipo de animal em lugar do *hircus*),⁴¹⁴ fica evidente que a referida (raivosa) cadela, à esquerda, seria a esposa do irmão casado e o outro animal referido (bode, ou macaco), seu sogro. Surge aqui mais uma vez, e novamente com evocação à mitologia,⁴¹⁵ a comparação entre a mulher e cadela. Tem-se, assim, outra ocorrência enfática desse lugar-comum relacionando o gênero feminino a animal.

Talvez venha a corroborar para a plausibilidade da *lectio* hoje mais comumente aceita pensar que a semelhança entre homens velhos e caprinos é outra comparação comum no palco plautino. Dela tratamos a seguir, analisando o relato onírico presente n' *O mercador*.

Ainda no que diz respeito à caracterização das possibilidades relacionadas a um dilema, envolvendo comparações com animais, podemos traçar novo paralelo entre as comédias *Menecmos* e *Cásina*. A passagem seguinte descreve a reação de Lisidamo ao se ver, como diríamos, entre a cruz e a caldeirinha:

LYS. *Ecce autem uxor obuiamst.*
Nunc ego inter sacrum saxumque sum, nec quo fugiam scio. 970
Hac lupi, hac canes; lupina scaeva fusti rem gerit. (Cas. 969-71)

LIS: Olha minha esposa aí no caminho. Agora estou entre a cruz e a espada, não sei nem para onde fugir. <970> Por aqui, há lobos; por ali, há cães; o uivo do lobo mostra uma varada.

A escolha do velho envolve, de um lado, lobos, de outro, cães. Estes sem dúvida representam a esposa do velho, Cleóstrata (que, como apontamos, já fora designada como cadela anteriormente).⁴¹⁶ Temos, então, mais um contexto em que comparação entre a mulher e um cão

emendatio propostas para esse verso envolverem a menção a um animal (quer bode, quer macaco) corrobora nossa impressão de que vale a pena investigar mais amplamente a existência de um bestiário em Plauto.

⁴¹⁴ Cf. nota *supra*.

⁴¹⁵ Gratwick (p. 215) afirma que, seja qual for a correção no v. 836 (sugere-se *euho* em vez de *eubi*), os termos correspondem a lamentos enunciados em cultos ao deus Baco. Segundo o estudioso, a audiência plautina certamente reconheceria tais referências, já que, como indica o famoso *senatus consultum de Bacchanalibus*, esse tipo de culto tinha um número crescente de devotos em Roma durante o período da carreira de Plauto.

⁴¹⁶ Cf. MacCary; Willcock, p. 206.

parece ser recorrente. Nesse enunciado de tom proverbial,⁴¹⁷ há não só a recorrência da associação entre o animal e a esposa: aqui, com tal associação, obtém-se também a ênfase na ideia de que essa “cadela” seria uma das opções – nada agradáveis – de um homem casado diante de um dilema.

Provavelmente os espectadores que assistissem a ambas as peças notariam alguma referência entre as passagens que destacamos em que há um paralelo entre as duas comédias. Aqueles na plateia da reapresentação de *Cásina*⁴¹⁸ que tivessem conhecimento de *Menecmos* poderiam,⁴¹⁹ ao ouvir nessa peça uma referência à mulher como cadela, lembrar-se da passagem semelhante em *Menecmos*. Se houvesse, de fato, essa percepção de um lugar-comum no que diz respeito à comparação entre a mulher e a cadela, é de se pensar que as passagens em que o cotejo é feito de forma mais sutil teriam seu humor ampliado. De todo modo, não queremos insistir na percepção dessa referência específica pelo público que assistia aos *ludi scaenici* de então: reconhecemos que tal hipótese é bastante incerta,⁴²⁰ até porque não podemos indicar com exatidão a cronologia exata da primeira apresentação de cada comédia plautina.

Nosso interesse é, pois, apontar que a recorrência da imagem da cadela não contribui unicamente para uma maior comicidade da cena; ela pode gerar, em quem percebe a recorrência, outros efeitos de sentido. A partir da constatação dessa reiteração, podemos aventar a

⁴¹⁷ A passagem, indicada como proverbial, é registrada também em Horácio: “por aqui está repleto de lobos, por ali, de cães, dizem” (*hac turget lupus, hac canis, aiunt*; HOR. S. 2. 2. 64) (cf. MacCary e Willcock, p. 206).

⁴¹⁸ “Nós, depois que percebemos, por conta do rumor popular, que vocês esperam ansiosamente pelas peças plautinas, apresentamos dele uma antiga comédia que vocês, que estão em idade mais avançada, já aplaudiram. Pois, dentre os mais jovens, eu sei, não há quem a conheça. Mas faremos de tudo para que sejam a ela apresentados. Da primeira vez que esta peça foi encenada, venceu todas as outras” (*Multo sunt nequiores quam nummi noui./ Nos postquam populi rumore intelleximus/ studiose expetere uos Plautinas fabulas./ antiquam | eius edimus comoediam./ quam uos probastis qui estis in senioribus./ Nam iuniorum qui sunt, non norunt, scio; uerum ut cognoscant dabimus operam sedulo./ Haec cum primum acta est, uicit omnis fabulas; Cas. 11-17*). Cf. Rocha, p. 13-17.

⁴¹⁹ O pouco que se sabe de mais certo dessa cronologia é: *Estico*, segundo a didascália, ocorreu em 200 a.C., antes de *Psêudolo* 191 a.C.; *Báquides* deve ter ocorrido depois de *Epídico*, porque este título é citado no texto daquela. Segundo Paratore (1983, p. 38), a peça *Menecmos* seria uma das mais antigas de Plauto, escrita em 206 a.C. O estudioso italiano avança uma cronologia para as peças plautinas, mas hoje é notório que o tema não é ponto pacífico. Esse tipo de hipótese, em geral, é amparado em pressupostos especulativos, como a de uma suposta evolução do estilo da poesia plautina.

⁴²⁰ São incertezas como essas – quer em relação ao conhecimento mitológico que o público teria, quer em relação à cronologia das comédias plautinas – que podem dificultar uma leitura intertextual das passagens com referências a animal até aqui apresentadas. Sobre possibilidades e limites de leituras intertextuais aplicadas aos textos plautinos, cf. Costa, 2008. A possibilidade de reversibilidade da direção da referência textual, ou seja, de que um texto de datação posterior seja conhecido primeiro pelo público e influencie a leitura de um anterior (por exemplo, a *Eneida* influencia a leitura da *Ilíada*) é tematizada em abordagens intertextuais, cf. reflexões epistemológicas de Fowler (2000) e de I. T. Cardoso (2009, p. 104-9). Sharrock (2009) propõe, a despeito disso, uma interpretação das peças como texto a ser lido por um público que, tendo acesso a todas elas por escrito, poderia usufruir dos efeitos intertextuais.

possibilidade de se aludir a um repertório comum mais amplo envolvendo animais que caracterize personagens femininos, ou, em outras palavras, que contribua para que associações entre animais e mulheres funcionem como *topoi* dentro do *corpus* plautino.

3.3. As bestas do sonho n’*O mercador*

Entre as analogias que tem com a comédia *Cásina*, a peça *O mercador* desenvolve-se em torno da disputa entre o velho Demifonte e seu filho, Carino, ambos interessados por uma mesma meretriz de nome Pasicompsa.⁴²¹ Essa comédia não tem um prólogo argumentativo propriamente dito, (ou seja, enunciado por um prologuista ou um personagem divino, que narre o argumento do enredo a ser encenado).⁴²² No entanto, as cenas iniciais têm uma característica em comum com esse expediente do teatro: ali, parte dos fatos anteriores ao momento presente não acontece propriamente na presença da plateia, mas lhe é narrada durante o decorrer da ação.⁴²³

Nos primeiros 300 versos da peça (composta ao todo de 1025 versos), temos três cenas dedicadas a apresentar ao público a sucessão de fatos que levou pai e filho a disputarem a mesma meretriz. Na primeira cena do primeiro ato, Carino relata num monólogo episódios de seu passado recente: em Rodes, para onde havia sido enviado pelo pai, que temia que o filho continuasse dilapidando seu patrimônio (v. 40-97), o jovem conhece Pasicompsa (v. 11- 3). Apaixonado pela moça, ele resolve trazê-la clandestinamente consigo de volta para Atenas (v. 98-108).⁴²⁴ O jovem teme, no entanto, que o pai tome conhecimento da meretriz. Por conta disso, ele a deixa a bordo do navio sob a custódia de seu escravo, Acântio (v. 107-8). Na cena seguinte, o público fica sabendo que o plano de Carino não foi bem-sucedido: seu pai havia entrado no navio em que a meretriz fora escondida, avistara-a e interrogara o escravo sobre a origem da mulher (v. 180-8). Já no início do segundo ato, o público ouve a versão de Demifonte para o seu primeiro encontro com a meretriz, sem ainda saber que ela era a amada do filho. É de forma metafórica

⁴²¹ De diversos modos, a disputa entre pais e filhos é conflito típico da Comédia Nova, conforme aponta Hunter (*The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 95-109). Exemplos de outras comédias de Plauto que trazem esse mesmo conflito (*i. e.*, em que ele se caracteriza por competição específica pela amada) são *Asinária* e *Cásina* (embora ali tal disputa funcione apenas como manobra de Cleóstrata para se vingar de seu marido Lisidamo; cf. Rocha) (cf. Hunter, 1989, p. 96).

⁴²² Para uma visão geral sobre os prólogos plautinos, cf. Duckworth, 1952, p. 211-8; Abel, 1955; Beare, 1964, p. 159-61; Questa, 1982; Dunsch, 2014.

⁴²³ Questa, 1982, p. 9.

⁴²⁴ Sobre a primeira cena da peça, cf. Averna, p. 19-31.

que o velho narra, em senários iâmbicos (cf. *conspectus metrorum* da edição de Ernout, 1936, p. 279), o imbróglio que norteia o enredo da peça:

DE. Miris modis di ludos faciunt hominibus 225
Mirisque exemplis somnia in somnis danunt.
Velut ego nocte hac quae praeteriit proxuma
In somnis egi satis, et fui homo exercitus.
*Mercari uisus mihi sum formosam **capram**.*
*Ei ne noceret quam domi ante habui **capram**,* 230
Neu discordarent, si ambae in uno essent loco,
Posterius quam mercatus fueram, uisus sum
*In custodelam **simiae** concredere.*
*Ea **simia** adeo post haud multo ad me uenit,*
Male mihi precatur et facit conuicium; 235
*Ait sese illius opera atque aduentu **caprae***
Flagitium et damnum fecisse haud mediocriter;
*Dicit **capram** quam dederam seruandam sibi*
Suae | uxoris dotem ambedisse oppido
*Mihi illud uideri mirum, ut una illaec **capra*** 240
*Vxoris **simiae** dotem | ambederit.*
*Instare factum **simia** atque hoc denique*
Respondet: ni properem illam ab sese abducere,
Ad me domum intro ad uxorem ducturum meam.
Atque oppido hercle bene uelle illi uisus sum, 245
*Ast non habere cui commendarem **capram**;*
Quo magis, quid facerem, cura cruciabar miser.
*Interea ad me **haedus** uisust adgredirier.*
*Infit mihi praedicare sese ab **simia***
***Capram** abduxisse et coepit inridere me.* 250
Ego enim lugere atque abductam illam aegre pati.

Hoc quam ad rem credam pertinere somnium
Nequeo inuenire; nisi capram illam suspicor
Iam me inuenisse quae sit aut quid uoluerit.
Ad portum hinc abii mane cum luci semul. 255
Postquam id quod uolui transegi, atque ego conspikor
Nauim ex Rhodo quast heri | aduectus filius.
Conlibitumst illuc mihi nescioqui uisere.
Inscendo in lembum | atque ad nauim deuehor;
Atque ibi ego aspicio forma eximia mulierem, 260
Filius quam aduexit meus matri ancillam suae.
*(...) Nunc hoc profecto sic est: haec illa est **capra**.*
*Verum hercle **simia** illa atque **haedus** m<ihi mal>um*

Adportant, atque eos esse quos dicam hau scio. (Mer. 225-61; 268-70, grifo nosso)

DEMIFONTE: Os deuses pregam uma peça⁴²⁵ nos homens de modo admirável e enviam sonhos admiráveis durante o sono.⁴²⁶ Eu, por exemplo, na noite passada, em sonho, estive muito ocupado e fiquei atormentado. Parece que eu comprei uma bela **cabra**. Para que a **cabra** que eu já tinha em casa não fizesse mal a ela <230>, e para que não brigassem, se as duas ficassem no mesmo lugar, depois de tê-la comprado, parece que a confiei à guarda de um **macaco**. Aquele **macaco**, então, não muito depois, vem até mim, pragueja contra mim e faz zombarias; <235> diz que, por culpa daquela **cabra** e da chegada dela, ele cometeu atos vergonhosos e causou não pouco dano e desgraça a si mesmo⁴²⁷; diz que a **cabra** que lhe dei para que fosse vigiada devorou completamente o dote da esposa dele. Isto me parece admirável: que aquela única **cabra** tenha devorado o dote da esposa do **macaco**. <240> O macaco fica garantindo⁴²⁸ que isso aconteceu e, por fim, responde o seguinte: se eu não me apressar para afastá-la⁴²⁹ dele, ele haverá de levá-la para dentro de casa até minha esposa. Mas, por Hércules, parece que eu queria bem demais a ela, <245> mas não tinha a quem confiar a **cabra**. Ainda mais, o que deveria fazer? Eu, um

⁴²⁵ *Ludos faciunt* (v. 225): segundo o *OLD* (sentido 4b, em que essa passagem de *Mercator* é citada), a expressão *ludus facere alicui* tem o sentido de “representar para alguém, enganá-lo ou envergonhá-lo” (“to ‘put on a show’ for someone, fool or shame him”). Enk (1932b, p. 57) cita ainda outro sentido em inglês (sem, no entanto, mencionar fontes) que evidenciaria um caráter cômico na representação: “em inglês, ‘representar uma comédia diante dos olhos de’ (divertir ou iludir)” (“Anglice ‘to play a comedy before the eyes of’ (to divert or to mystify)”). Os demais editores que consultamos não fazem menção ao sentido teatral da expressão. Nixon (1924, p. 29) opta por “the Gods do make sport of us mortals in amazing ways!”, e Ernout (1936, p. 108) traduz: “les dieux se jouent étrangement des hommes”. Avena (p. 77) opta por “in modi straordinari gli dei si prendono gioco degli uomini”, e De Melo (2011c, p. 39) por “the gods make fools of men in wondrous ways”. Petrone (1983, p. 206-7) afirma que o termo *ludus* pode remeter aqui a dois sentidos diferentes: *ludus* indicaria tanto o jogo dos deuses com os homens, quanto “a aparência enganosa que provém do divino, o ‘erro’ teórico do homem” (“l’apparenza ingannevole che proviene dal divino, il teoretico ‘errore’ dell’uomo”). A estudiosa retoma o verso 22 da peça *Os cativos* (*enim uero di nos quasi pilas homines habent*) para indicar o aspecto “trágico dos eventos e peripécias” desse jogo (“un gioco tragico di eventi e peripezie”). Em “Ilusão e Engano em Plauto” (I. T. Cardoso, 2010a), bem como no livro “Trompe l’oeil: *Philologie und Illusion*” (2011, p. 71-5), I. T. Cardoso discute a expressão *ludos facere* e seu sentido teatral, bem como efeitos de ilusão dramática e, segundo propõe, “metadramática”, relacionadas a seu uso em Plauto. Nesse sentido, tentamos destacar esse caráter teatral usando a expressão “pregar uma peça” em nossa tradução; outra possibilidade seria traduzi-la pelo verbo “iludir” (cf. I. T. Cardoso, 2005, 2006, 2010, “Engano e Ilusão”, *passim*).

⁴²⁶ *Mirisque exemplis somnia in somnis danunt* (v. 226): o *TLL* (5. 2. 1347. 28 – 1347. 33) indica um enfraquecimento do sentido do termo *exemplum* nessa passagem plautina. Nixon (1924, p. 29) opta por “and amazing dreams they do send us in night”; Ernout (1936, p. 108), por “et leur envoient dans leurs sommeil des songes bien étranges”, e De Melo (2011c, p. 39), por “and give them dreams in their sleep in strange ways”. Em Plauto, o sonho é frequentemente relacionado ao engano dos sentidos (cf. Frangoulidis, 1994).

⁴²⁷ *Flagitium et damnun fecisse* (v. 237): sobre a recorrência dos termos *flagitium* e *damnum* em conjunto, cf. Ernout (1936, p. 109). Sobre o sentido das expressões *flagitium facere* e *damnum facere*, cf. Enk, 1932b, p. 59.

⁴²⁸ *Instare* (v. 242): literalmente, “a insistir”. Note-se o infinitivo histórico, marcando o caráter reiterativo do comportamento do “macaco”.

⁴²⁹ *Abducere* (v. 243): o sentido legal do termo, que em língua latina poderia designar um tipo de divórcio, pode estar sendo jocosamente referido nesse diálogo em que se menciona o dote da esposa de um dos personagens. Para outras referências à *abductio* em caso de desrespeito ao dote da esposa, cf. comentário de I. T. Cardoso ao verso 128, parte do diálogo entre pai e filhas na peça *Estico* (I. T. Cardoso, p. 96, n. 25; p. 111, n. 61).

miserável, ficava atormentado com a preocupação! Enquanto isso parece que um **cabrito** se aproxima de mim. Começa a me anunciar que levou a **cabra** para longe do **macaco** e desanda a zombar de mim. <250> E eu, bem,⁴³⁰ a me revoltar e lamentar a partida dela.⁴³¹ Não sou capaz de descobrir um significado verossímil para esse sonho. A menos que eu imagine que já tenha encontrado aquela que seja a cabra ou que o sonho quis dizer.⁴³² Com os primeiros raios de sol, saí daqui para o porto. <255> Depois que terminei aquilo que queria, avisto o navio que veio de Rodes no qual meu filho chegou ontem. Não sei por que me agrada a ideia ir até lá e ver o navio. Subo a bordo de um barco e me deixo levar ao navio. E lá vejo uma mulher de beleza extraordinária, <260> que meu filho trouxe como escrava para a mãe dele. (...) Agora, sem dúvida, é o seguinte: essa é aquela **cabra**. Certamente, por Hércules, o tal **macaco** e o **cabrito** trazem consigo o mal para mim, e não sei dizer quem eles são.

Antes de abordarmos as comparações com animais registradas no sonho de Demifonte, consideramos importante discutir aspectos do tratamento que o passo tem recebido na crítica plautina. Para tanto, vale lembrar que há passagem similar a essa cena na comédia *O cabo*.⁴³³ Em ambas as peças, um velho narra um sonho que envolve a comparação de personagens do enredo com animais. Tal semelhança motivou muitas discussões sobre a relação não só entre as duas comédias, mas também entre elas e os modelos gregos em que Plauto se teria baseado para compô-las.

A comédia de título *Emporos*, do poeta grego Dífilo (segunda metade do século IV a.C.), é o modelo grego a partir do qual Plauto teria produzido sua comédia *Mercator* (segundo os versos 9-10 da peça). O comediógrafo grego seria ainda autor do modelo d'*O cabo* (pelo que consta nos versos 32 e 33 dessa peça): não ficamos sabendo, no entanto, o nome da comédia em que esta plautina teria sido baseada.

Quanto à relação entre as peças, a visão sobre a narrativa do sonho n'*O mercador* não é unânime.⁴³⁴ Destacamos, por ora, a proposta defendida por Marx (1899) de analisar as excertos

⁴³⁰ *Enim* (v. 251): segundo Enk (1932b, p. 61), a partícula *enim* nesta passagem significa *profecto, nempe*.

⁴³¹ O verso 251 ou pode repetir a estrutura de infinitivo histórico acima observada (cf. nota ao verso 242), como traduzimos; ou pode estar ainda subordinado à expressão *uisust* no verso 248. No último caso, uma tradução mais literal seria: “[parece que] eu lamentava e ficava indignado por ela ter sido afastada”.

⁴³² *Voluerit* (v. 254): segundo o sentido 4 b do verbete *uolo* do *OLD*, esse verbo, em geral empregado no passado, associado à supressão do verbo que indica a ação desejada pode significar “intenção de”. Como exemplo, o dicionário apresenta a expressão *uolui [dicere]*, que significaria “intencionava dizer”.

⁴³³ Há por vezes versos idênticos nas duas peças (confrontar, por exemplo, *Mer.* 225-6 e *Rud.* 593-4; *Mer.* 227 e *Rud.* 597; *Mer.* 248 e *Rud.* 601).

⁴³⁴ Uma avaliação, em maior ou menor grau de profundidade, da crítica sobre a cena pode ser encontrada em edições d'*O mercador* e também em estudos sobre a peça. Das edições que consultamos, Enk (1932a, p. 7-21), como

semelhantes nas duas peças, a fim de discutir três questões principais. A primeira diz respeito à cronologia da composição das duas comédias plautinas: a cena do sonho teria sido composta primeiramente n’*O cabo* ou n’*O mercador*? O questionamento seguinte trata da relação entre “cópia” romana e “original” grego.⁴³⁵ Marx procura observar se uma ou ambas as versões plautinas se identificariam com a passagem do provável modelo grego respectivo. Por fim, o estudioso alemão ainda avalia a adequação da narrativa à economia do enredo de cada peça, isto é, em qual comédia a cena do sonho teria sido disposta de modo mais funcional.

Sem entrar no mérito dos (hoje já tão combatidos) pressupostos de Marx quanto ao processo imitativo plautino, julgamos ser importante ressaltar aspectos da conclusão do estudioso relacionados mais propriamente às duas primeiras questões apresentadas. Para ele, a cena do sonho teria sido narrada primeiramente por Dífilo,⁴³⁶ e, posteriormente, Filemão e Plauto o teriam (mal) imitado.⁴³⁷ Os critérios que levaram Marx a tal decisão envolvem, por um lado, a clareza com que o conteúdo das passagens plautinas é apresentado,⁴³⁸ e, por outro lado, – aspecto este que mais nos interessa – a escolha dos animais envolvidos na comparação.

Como vimos no trecho apresentado anteriormente, povoa o sonho do velho Demifonte uma pequena fauna: duas cabras (em latim, *capra*), um macaco (*simia*) e um cabrito (*haedus*). Com o decorrer da peça, o público poderá desconfiar de que a breve história (uma “fábula”, nas palavras de Chevallier)⁴³⁹ envolvendo esses animais é uma antecipação de algo que efetivamente

apontaremos a seguir, comenta a abordagem de maneira mais aprofundada. Já Ernout (1936, p. 89, n. 1) resume brevemente a questão em nota à introdução da peça em sua edição. Averna (p. 31-49), cuja publicação se dá quase 80 anos depois da edição de Enk, faz uma revisão da bibliografia dedicada a essa cena até então e procura avançar na discussão de maneira atualizada. Há ainda, dentre os estudos que abordam o tema: Marx, 1899; Leo, 1912, p. 163-4; Fraenkel, 2007, p. 133-9 e Svendsen, 1971, sobre a passagem n’*O Mercador*, p. 81-6; sobre a passagem n’*O cabo*, p. 250-2. Sobre aspectos mais formais de cada um dos excertos em *Rudens* e *Mercator*, cf. Collart, 1964.

⁴³⁵ Ainda sobre a relação entre *O mercador* e *Emporos*, cf. Lefèvre, 1995 e também Averna (p. 9-19).

⁴³⁶ É o que atestam os versos 31-2 do prólogo d’*O cabo*: “agora vim até aqui para falar sobre o argumento. Em primeiro lugar, Dífilo quis que o nome dessa cidade fosse Cirene” (*Nunc huc qua causa ueni argumentum eloquar./ Primundum huic esse nomen urbi Diphilus/ Cyrenas uoluit; Rud.* 31-3).

⁴³⁷ “Daí conclui-se com certeza que a representação de Dífilo deve ser a original e primeira e que tanto Filemão quanto Plauto o imitaram e o fizeram de forma pouco feliz e hábil” (“Daraus ergibt sich mit Sicherheit, dass die Darstellung des Diphilos die ursprüngliche und frühere sein muss, dass entweder Philemon oder Plautus dieselbe nachgeahmt und mit wenig Glück und Geschick nachgeahmt haben”; Marx, 1899, p. 17).

⁴³⁸ “A narrativa de Dífilo n’*O cabo* tem mais clareza, vivacidade, elegância e concisão; a narrativa n’*O mercador* é extensa, rude, pouco clara e enfadonha” (“Die Erzählung des Diphilos im *Rudens* ist von grosser Klarheit, Anschaulichkeit, Feinheit und Kürze, die Erzählung im *Mercator* breit, plump, unklar und weitschweifig”; Marx, 1899, p. 16).

⁴³⁹ Chevallier (1995, p. 347-8) indica outras passagens, além dessa d’*O mercador*, em que Plauto recorre a metáforas envolvendo homens e animais em “esboços de fábula” (“esquisses de fables”): *Aul.* 229; *Mos.* 832; *Rud.* 595 (passagem em que há o sonho análogo ao d’*O mercador*); *Trin.* 170-2.

fará parte da ação: o fato de que o velho irá comprar uma bela “cabra”, e que a “cabra” que já habitava sua casa, muito provavelmente, não vai se dar bem com a nova aquisição.

As cabras serão propriamente conhecidas nos próximos acontecimentos da comédia: a mais antiga é a esposa de Demifonte (mulher cujo nome não será mencionado ao longo da ação); e a recém-chegada é Pasicompsa, meretriz pela qual o velho se apaixonara. O cabrito (*haedus*) pode se referir a Eutico, filho de Demifonte.⁴⁴⁰ O macaco (*simia*) entra em cena logo a seguir: trata-se de Lisímaco,⁴⁴¹ vizinho que abriga a meretriz para ajudar seu amigo.

Quanto aos personagens femininos da peça, como vimos, na narrativa de Demifonte parece não haver diferenças entre elas, ao menos na escolha do animal que as representa. Embora as mulheres pertençam a tipos bem diferenciados da *palliata* (*meretrix* e *matrona*),⁴⁴² ambas são designadas como *caprae*. A preferência de Plauto por equiparar, ao menos neste momento inicial da comédia, a esposa de Demifonte e a meretriz Pasicompsa, designando-as como correspondentes ao mesmo animal, é um dos fatores que embasa a conclusão de Marx sobre a má adaptação, no seu ponto de vista, do poeta romano:

“Quão pouco feliz é a nomeação da jovem e bela Pasicompsa como *capra*, quando a *anus uxor* de Demifonte é igualmente nomeada como *capra*, e o filho Carino, amante da *capra* Pasicompsa, e filho da outra *capra*, como *haedus*, cabrito; quão pouco hábil é a ficção que o macaco conta sobre a cabra ter devorado o dote de sua esposa.”⁴⁴³

⁴⁴⁰ A identificação de qual personagem seria comparado a um cabrito é discutida. Marx (1899, p. 17) acredita que o *haedus* seria Carino, enquanto Enk (1932a, p. 12-3; o estudioso compara os versos 249-50 com 972-3, 976, 983 para sustentar sua afirmação) identifica o animal com Eutico, filho de Lisímaco (cf. ainda Svendsen, 1971, p. 83; Averna, p. 34).

⁴⁴¹ Como os fatos apresentados na parte final do sonho não correspondem à conclusão do enredo d’*O mercador*, a identificação do personagem que estaria sendo comparado ao macaco não fica tão clara (o próprio Demifonte afirma não saber quem seriam esse animal e o cabrito (v. 270)). Marx (“mas não se pode antever por que o afável e prestativo velho Lisímaco, que, pela amizade com o vizinho (772) se envolve nas maiores confusões, pode ser comparado a um macaco: qualquer outro animal seria mais adequado como guardião de uma cabra” (“Aber warum der gutmüthige und dienstwillige Alte Lysimachus, der aus Freundschaft für den Nachbarn (772) sich in die grössten Ungelegenheiten verstrickt, einem Affen gleichgesetzt werden kann, ist nicht abzusehen: jedes andere Thier wäre geeigneter als Beschützer einer Ziege”; Marx, 1899, p. 17)) e Fraenkel (2007, p. 137) afirmam que a associação entre Lisímaco e *simia* não é adequada, mas Enk (1925, p. 64) acredita que a mudança de comportamento do velho, guiada por seus próprios interesses, justificaria a comparação. Como paralelo, o estudioso cita passagem d’*O soldado fanfarrão* (v. 162). Svendsen (1971, p. 84) menciona ainda outros passos de *Miles gloriosus* (v. 180 e 505) e o verso 887 de *Mostelária*. Sobre a imagem do macaco em *Miles gloriosus*, cf. Cleary, 1972; Crampon, 1993; Connors, 2004.

⁴⁴² Uma vez que nosso trabalho se concentrou na figura da *matrona*, sobre o tipo da meretriz na comédia paliata, remetemos a Duckworth, 1952, p. 258-61; Fantham, 1975; Gilula, 1980; Fantham, 2011, p. 143-175.

⁴⁴³ “Wie wenig glücklich ist die Benennung der jungen, schönen Pasicompsa als *capra*, wenn die *anus uxor* des Demiphos gleichfalls als *capra* bezeichnet wird und der Sohn Charinus, der Liebhaber der *capra* Pasicompsa und

Como podemos notar, Marx considera bastante mal feitas as escolhas plautinas relacionadas às comparações envolvendo animais. Não só a comparação entre Lisímaco e o macaco é, segundo o estudioso, sinônimo de problemas na adaptação plautina (cf. nota 451); mas também o é a equiparação entre as mulheres, por meio da imagem da cabra. Parece incomodar o estudioso, por certa falta de verossimilhança, a representação do filho de Demifonte como apaixonado por uma das cabras (Pasicompsa), sendo que o jovem também seria, por inferência, um cabrito (*haedus*), filho de uma cabra... Ou seja, pela imagem de animal não é possível distinguir da mãe do rapaz a amante deste. Sem entrarmos no mérito de mais essa pressuposição que atua em detrimento de Plauto (a saber, a de que seria necessária uma consistência absoluta no uso de metáforas por parte do personagem de texto poético), chama-nos desde já a atenção exatamente o fato de que a crítica de Marx está centrada na escolha que Plauto faz de imagens de animal (e no caso das cabras, de imagens de animais relacionadas a personagens femininos).⁴⁴⁴

A despeito do tratamento que Plauto teria dado ao modelo grego d'*O mercador*, uma questão que nos surge é se acaso a menção às cabras, a essa altura da trama, já faria com que o público pudesse intuir os dois tipos cômicos envolvidos na comparação, ou seja, se a equiparação ressaltaria algo de comum entre o animal mencionado e cada tipo aludido. Considerando-se o que se sabe do enredo até esse ponto d'*O mercador*, detalhes na fala do *senex* parecem diferenciar as duas cabras: a que Demifonte já tinha em casa (isto é, sua esposa) poderia prejudicar a nova

Sohn der anderen *capra*, als *haedus*, als Zicklein, wie wenig geschickt die Erfindung, dass der Affe erzählt, die Ziege habe die Mitgift seiner Frau aufgeessen"; Marx, 1899, p. 16-7.

⁴⁴⁴ Críticas semelhantes também são feitas por Fraenkel. Em relação à escolha dos animais mencionados na cena do sonho d'*O mercador*, o estudioso afirma: "é evidente que a representação simbólica dos personagens da peça com diferentes animais é muito estranha. De certa forma, ela é completamente inapropriada, em contraste com a escolha de animais representativos no sonho n'*O mercador*" ("It is plain that the symbolizing of the play's characters by the various animals in the dream is very awkward. In part it is completely inappropriate, in contrast to the skilful choice of representative animals in the dream in *Rudens*"; Fraenkel, 2007, p. 134). Mais adiante, o estudioso alemão amplia sua crítica também à falta de relação direta entre os animais citados por Demifonte em seu relato onírico e aspectos do enredo que justificassem a escolha de tais comparações. Tal inadequação também seria indício de má-adaptação do modelo grego por parte do comediógrafo romano: "ele [*i. e.*, o relato] não contém elementos dramáticos ou algum tipo de *éthos*, contém apenas a reduplicação de um dado símile. Não podemos falar de uma 'estrutura simbólica' num caso em que percebemos apenas uma *ἀλληγορεῖν* ('alegoria') plana; isso sim, podemos perceber. Também não se deve pensar nos animais (como é possível em *Rudens*, peça em que o que se passa está de acordo com a natureza dos animais [mencionados]), mas apenas nos humanos por detrás deles, que são aludidos com a ajuda das figuras do sonho" ("it contains no dramatic element, no kind of *éthos*, only the reduplication of a given simile; we cannot speak of a 'symbolic framework' where we perceive only a flat *ἀλληγορεῖν* ('allegory'). This we do indeed find; one must not and cannot think of the animals as well (as we do in *Rudens*, where what happens is in accordance with their nature), but only of the humans behind them, who are alluded to with the help of the figures from the dream"; Fraenkel, 2007, p. 137).

aquisição do velho, caso ambas ficassem no mesmo local (v. 230-1), ao passo que a cabra que ele avistara no porto, Pasicompsa, é descrita como uma “mulher de beleza extraordinária” (v. 260). Explicitamente, num primeiro momento, após a narrativa, o público virá saber apenas que essa bela cabra é a meretriz. Isso se dá quando o velho, logo após narrar o sonho, começa já a interpretá-lo e identifica uma das cabras: “essa [isto é, a mulher que ele avistara no porto] é aquela cabra” (v. 268).⁴⁴⁵ Já a cabra “briguenta” não é identificada expressamente.

Como pudemos constatar os problemas na identificação de alguns dos animais que aparecem no sonho de Demifonte já foram alvo de crítica de estudiosos como Marx e Enk (cf. notas 450 e 451). Há, no entanto, leituras que procuram ver esse aspecto de maneira mais positiva. É o caso de Marshall (2010), que afirma: “o quebra-cabeça tem função programática também porque direciona a atenção da plateia para que ela faça as identificações. Ele é, então, ‘apropriado ao seu cenário e está de acordo com o desenvolvimento posterior da peça’”.⁴⁴⁶

Mas, podemos nos perguntar, que possibilidades de identificação a estratégia das figuras dos animais no sonho enigmático do *senex* lança aos espectadores? Como o texto da peça, na sequência, confirma ou refuta essas hipóteses, brincando com tais identidades?

Uma vez que, no *corpus* plautino, o termo *capra* aparece apenas nessa peça,⁴⁴⁷ não temos outros indícios de que para os espectadores a menção a esse animal aludiria a um repertório cômico prévio, com características tipicamente a ele relacionadas. Embora o contexto da peça possa tornar plausível a associação de Svendsen (1971, p. 82-3), que aponta a possibilidade de o termo *capra* remeter a contextos eróticos, ainda não temos elementos para confirmar que o público plautino perceberia já esse sentido ao ouvir a referência ao animal.

Constatado esse limite epistemológico, resta-nos apreciar mais de perto o que nos diz o texto da peça. Temos então que n’*O mercador* um mesmo animal (de que, como mencionamos, não se tem registro em outras comédias plautinas) servirá como elemento para que se faça alusão

⁴⁴⁵ Marx (1899, p. 23) critica ainda a proximidade entre o sonho e sua consecutiva interpretação. Fraenkel (2007, p. 135) argumenta em sentido semelhante. Segundo o estudioso, não faria sentido uma pessoa que acaba de dizer que não é capaz de descobrir o sentido do sonho (v. 252-3), passar a identificar claramente um elemento dele. Para Fraenkel, há dois problemas: primeiro, não há ação entre a narração do sonho e parte de sua elucidação (como acontece n’*O cabo*) e, além disso, Demifonte já se teria de fato encontrado com a cabra que estava no porto, ou seja, o sonho não é de todo uma previsão.

⁴⁴⁶ “The puzzle serves a programmatic function, too, because it directs the audience’s attention towards making the identifications. It therefore is ‘appropriate to its setting and agreeing with the subsequent development of the play’”; Marshall, 2010, p. 67.

⁴⁴⁷ Todas as ocorrências pertencem ao já citado monólogo de Demifonte (v. 229, 230, 236, 238, 240, 246, 250, 253, 268) e referem-se às mencionadas mulheres. Cf. tabela no Anexo I.

tanto a uma meretriz quanto a uma matrona. Implicaria isso então que, mesmo que por um período curto, haveria uma equiparação entre os dois tipos: é essa uma indicação de que haveria algo em comum entre eles a ponto de poderem ser comparados a um mesmo animal? Podemos notar que essa equiparação, por um lado, já serve para destacar que, segundo o *senex*, haveria entre matrona e meretriz certa rivalidade. Por outro, acreditamos que a equiparação das personagens como *caprae* faz parte de um recurso que tem efeito mais amplo, ecoando na peça toda. Vejamos então como essas imagens apresentadas no sonho de Demifonte poderiam repercutir ao longo da comédia *O mercador*.

Logo que o velho acaba de narrar seu sonho, entra em cena seu vizinho Lisímaco:

LY. Profecto ego illunc hircum castrari uolo

Ruri qui uobis exhibet negotium.

DE. Nec omen illud mihi nec auspicium placet.

Quasi hircum metuo ne uxor me castret mea,

275

[Ac metuo ne illaec simiae partis ferat.].(Mer. 272-6)

LISÍMACO: Sem dúvida, eu quero castrar aquele bode, que está lhes dando trabalho no campo.

DEM.: Nem aquele presságio nem o auspício me agradam. Tenho medo que minha esposa me castre como um bode. [E também temo que ela desempenhe o papel⁴⁴⁸ daquele macaco].⁴⁴⁹

⁴⁴⁸ *Partis ferat* (v. 276): o *OLD* indica que nessa passagem (entrada 17 do verbete *fero*) o sentido do verbo *fero* é “desenvolver, sustentar (um papel)” (“to play, sustain (a part)”), mas não registra *partes ferre* como expressão. Segundo Enk (1932a, p. 57; 1932b, p. 63-4), Ritschel expurga todo o verso 267 e ainda afirma que a expressão *partes ferre* não é registrada em latim. Enk discorda de Ritschel, pois considera que o termo “*partes*” estaria subentendido no verso 880 da peça *Adelfos* de Terêncio (*si id fit dando atque obsequendo, non posteriores feram*). O termo *pars* aparece, por vezes, associado a diferentes verbos com semântica teatral (sentido 9 do *OLD*): por exemplo, *partes habet* (“tem papéis”) em *Anf.* 62; *primas partis qui agit* (“os papéis principais que fez”) no verso 27 da peça *Phormio* de Terêncio. Embora não se registre o sentido teatral para *partes ferre*, parece-nos que, devido ao sentido dramático de *pars* (associado a outros verbos), aqui essa nuance também estaria presente.

⁴⁴⁹ *Ac metuo ne illaec simiae partis ferat* (v. 276): esse verso é apontado como resultado de interpolação. Ernout (1936, p. 111) prefere adotar a opção do palimpsesto Ambrosiano (que é a que apresentamos nesse passo) e traduz “[et j’ai peur aussi qu’elle ne joue le rôle du singe.]”. Aversa (p. 79) adota a mesma opção de Ernout (embora não indique o verso como interpolação) e traduz “temo che quella ricopra il ruolo della scimmia”. Já Enk (1932a, p. 57; 1932b, p. 63-4) prefere adotar a lição que propõe o conjunto de manuscritos conhecido como Palatinos (P): “*atque illius haec nunc simiae partis ferat*”. É importante ressaltar que Enk aponta como único motivo para uma possível exclusão desse verso um problema envolvendo a referência aos animais mencionados: “acredito que o verso, tal qual foi transmitido, deva ser retirado apenas porque *illaec* no verso 267 não pode de modo algum dizer respeito à esposa de Demifonte, sendo que no v. 244 aquele macaco no sonho de Demifonte ameaçou levar a cabra até a esposa dele” (“Ego hanc solam ob causam versum qualis est traditus eiciendum esse putem, quod *illaec* uersu 276 nullo modo Demiphonis uxorem respicere potest, cum v. 244 simia illa in Demiphonis somnio ad uxorem eius capram se introducturam esse minetur”; Enk, 1932a, p. 64).

Embora a menção à castração do bode por parte de Lisímaco faça referência efetivamente a um animal, e que supostamente estaria no campo (*ruri*, v. 273), Demifonte a compreende como parte ainda do enredo de seu sonho profético, e acredita que o futuro castrado pode ser ele mesmo. Não parece coincidência que, imediatamente após uma cena em que se mencionam cabras, cabrito e macaco, haja um personagem confuso, mesclando imaginação e realidade no que diz respeito à menção de animais. Favorece a identificação de Demifonte com o bode o fato de que, pelo que nos conta no sonho, o velho está apaixonado por uma cabra (e ainda tem outra cabra, que é a esposa).⁴⁵⁰ Logo, imaginá-lo como bode é algo que o público poderia começar a fazer desde a narrativa do sonho (embora ali Demifonte não se compare a nenhum animal). Tal hipótese e a ironia dramática se confirmariam no momento em que, na conversa acima mencionada com seu vizinho, o velho, graças a um mal-entendido, se assume como *hircus*.⁴⁵¹

No que diz respeito ao enredo d'*O mercador*, a sucessão de brincadeiras envolvendo animais até esse momento parece então reforçar e legitimar o uso que Plauto faz dessas imagens. Se na cena do sonho n'*O cabo* não há *caprae* ou *haedus*, n'*O mercador* a menção a esses animais parece ser essencial para criar um contexto propício para que essa confusão, que dá graça ao aparte de Demifonte, aconteça.

Vemos, então, que a moldura do sonho, acrescida do quiproquó da fala do velho são estratégias plautinas empregadas no uso da imagem de animais nessa cena programática da peça em estudo. Nesses moldes, a imagem animalesca metafórica revela-se, portanto, com uma função além da composição de personagens (quer sejam planas ou caricaturais – que é questão de Svendsen, 1971, propriamente dita). Tais imagens se mostram um dos recursos de variação no jogo de identidades dentro de uma comédia, aspecto dramático que, ainda que de outras formas (como a confusão de duplos e os disfarces), é tão conhecido de muitas peças da Comédia Nova.

⁴⁵⁰ Se aceitarmos que o *haedus* do sonho é o jovem Carino, a “família” de caprinos estaria ainda mais completa.

⁴⁵¹ Cf. Ryder, 1984, p. 187. Sharrock (2009, p. 178-9) afirma que a má-interpretação que o velho faz em relação à identidade do bode seria um exemplo de “eco cômico” (“comic echo”, p. 178). Esse eco “ocorre quando a fala de um personagem retoma algo dito em aparte ou antes que o segundo ou subsequente a falar tenha entrado em cena” (“It occurs when one character’s lines pick up something said by another character either aside or before the second or subsequent speaker came out”, p. 178).

Considerando-se o conjunto das obras plautinas, veremos que há uma representação do *senex* como caprino, o que confere à presença dos animais citados no sonho e à posterior confusão de Demifonte mais relevância. Esse aspecto será ainda objeto de nossa atenção.⁴⁵²

Por ora, é importante notar que, inicialmente, as imagens de animal estão mais concentradas nas falas de Demifonte. Ao longo da ação, contudo, veremos outras passagens em que diferentes personagens fazem uso do mesmo recurso, criando situações cômicas variadas. Já se apontou que esse uso das imagens se dá de forma consistente n’*O mercador* e, segundo Marshall (2010, p. 66), tem a função de deslocar a atenção do público da figura de Demifonte para a do vizinho Lisímaco.⁴⁵³ Tal deslocamento se daria inclusive fisicamente, quando a meretriz é levada para a casa de Lisímaco.

Para o estudioso, o uso de imagens de animais também contribuiria para a mudança de foco: “a alienação de Demifonte é obtida por meio do uso de imagens de animal na peça. As expectativas criadas pelas imagens oferecem um padrão para a ação subsequente na peça e, desse modo, apagam a centralidade de Demifonte para a narrativa”.⁴⁵⁴

Associado ao recurso do deslocamento da meretriz estaria, segundo Marshall, o referido “jogo de quebra-cabeça” criado pelas falhas na identificação dos personagens do sonho. A cada novo animal mencionado na trama, o público procuraria estabelecer associações entre os animais citados no sonho e aquele personagem. Como a parte final da narrativa de Demifonte não é completamente elucidada ao longo da ação, haveria um suspense contínuo na peça: quem serão as cabras? Será este o macaco ou o cabrito?⁴⁵⁵

⁴⁵² Na comédia de Plauto, há mais de uma menção a personagens de velho como *hircus* (bode), *ouis* (ovelha) ou *ueruex* (bode castrado). Além da menção que se faz do velho como *hircus* n’*O mercador*, trataremos mais especificamente também de menções envolvendo ovelhas e carneiros adiante na análise de *Báquides*.

⁴⁵³ Reproduzimos aqui a perspectiva que o estudioso pretende direcionar à sua leitura d’*O mercador*: “esse artigo examina aspectos da estrutura dramática de *Mercator*, argumentando que a peça é um comentário às convenções estruturais e às expectativas da plateia das *fabulae palliatae*, uma vez que a atenção da plateia é transferida da casa de Demifonte para a do vizinho Lisímaco” (“This paper examines aspects of the dramatic structure of *Mercator*, arguing that the play is a commentary on the structural conventions and audience expectations of *fabulae palliatae*, as audience attention is pulled from the house of Demiphon to that of Lysimachus next door”; Marshall, 2010, p. 65).

⁴⁵⁴ “The alienation of Demiphon is accomplished through the use of animal imagery in the play. The expectations created through imagery provide a pattern for subsequent action in the play and thereby erase Demiphon’s centrality to the narrative”; Marshall, 2010, p. 66.

⁴⁵⁵ “O quebra-cabeça permanece sem solução e sem interpretação até o final da peça, e conseqüentemente a plateia precisa fazer associações de animal a cada novo personagem que entra” (“The puzzle remains unresolved and uninterpreted until the end of the play, and consequently the audience must make animal associations with each new character that enters”; Marshall, 2010, p. 66).

A nosso ver, o “quebra-cabeça” mencionado por Marshall mantém sua importância em cena posterior d’*O mercador*. Nela, podemos ver como o caráter cômico da passagem aumentaria se o público “resolvesse” um pequeno enigma. A cena começa com Demifonte, extasiado pela paixão repentina, convencendo seu amigo Lisímaco a comprar a meretriz (v. 467-8) e a levá-la para sua casa, a fim de esconder a moça ali (v. 544-5). O plano, entretanto, acaba em confusão. Doripa, esposa de Lisímaco, sem receber notícias do marido, volta do campo a fim de apurar o que está acontecendo (v. 666-9). Ela ignora, porém, que o próprio marido abriga uma meretriz em sua casa (e que o fazia a pedido do amigo Demifonte, mesmo sem ter interesse algum pela moça, v. 738). Contribui para o equívoco a seguinte conversa, que ocorre em presença de Doripa, entre Lisímaco e o cozinheiro contratado para preparar o banquete. O trecho que destacamos começa com uma observação irônica do *coquus* sobre a esposa do velho, mulher que ele acredita ser a meretriz comprada por Demifonte:

*CO. Haecin tua est amica, quam dudum mihi
Te amare dixti, quom obsonabas?*

LY. Non taces?

CO. Satis scitum filum mulieris; uerum hercle anet. 755

LY. Abin diirectus?

CO. Haud malast.

LY. At tu malu’s.

CO. Scitam hercle opinor concubinam hanc.

LY. Quin abis?

Non ego sum qui te dudum condux.

CO. Quid est?

Immo hercle tu istic ipsus.

LY. Vae misero mihi!

CO. Nempe uxor rurist tua, quam dudum dixeras 760

*Te odisse atque **anguis**.*

LY. Egone istuc dixi tibi?

CO. Mihi quidem hercle.

*LY. Ita me amabit Iuppiter,
Vxor, ut ego illud numquam dixi.*

DO. Etiam negas?

Palam istaec fiunt te me odisse.

LY. Quin nego.

CO. Non, non te odisse aiebat, sed uxorem suam : 765

Et uxorem suam ruri esse aiebat.

LY. Haec east.

Quid mihi molestus’?

CO. *Quia nouisse me negas.*
Nisi metuis tu istanc... (Mer. 753-68; grifo nosso)

COZINHEIRO: Essa é sua amante, aquela que, como você me disse agora há pouco, enquanto fazia compras, você ama?

LIS.: Você não vai ficar quieto? <755>

COZ.: É um tipo bastante atraente de mulher, mas, por Hércules, ela já está velha!

LIS.: Por que você não vai para o inferno?

COZ.: Ela não é de todo ruim.

LIS: Mas você é ruim.

COZ.: Por Hércules, acho essa amante atraente.

LIS.: Por que não vai embora? Eu não sou aquele que o contratou agora há pouco.

COZ.: O quê? Por Hércules, é você mesmo sim.

LIS.: Pobre de mim!

COZ.: Sem dúvida sua esposa está no campo. Agora mesmo, você disse que a odiava como uma **cobra**. <760>

LIS.: Eu lhe disse isso?

COZ.: Para mim mesmo, por Hércules.

LIS.: Pelo amor de Júpiter! Esposa, eu nunca disse isso.

DORIPA: E você ainda nega? Essas palavras deixam claro que você me odeia.

LIS.: De fato, nego. <765>

COZ.: Não, ele não estava dizendo que odiava você, mas sim a esposa dele. Ele também estava dizendo que a esposa dele está no campo.

LIS.: Esta é minha esposa. Por que você está sendo importuno?

COZ.: Porque você diz que não me conhece. A não ser que você esteja com medo dela...

A graça no texto é crescente: a cada nova intervenção do cozinheiro, a situação de Lisímaco fica ainda mais complicada. Ao tomar Doripa por Pasicompsa, o cozinheiro faz uma série de julgamentos errôneos sobre a mulher. Tal sequência culmina na acusação por parte do cozinheiro de que Lisímaco havia dito que odiava a própria esposa como odeia uma cobra (*anguis*, v. 761).

É de conhecimento do público plautino que, ao menos nas cenas decorridas no palco da peça, Lisímaco não teria feito tal comparação. Por isso, podemos dizer que a graça da cena se ampliaria se o público percebesse mais uma sutileza envolvendo a imagem de animal. A qualificação nada elogiosa para a esposa pode ser pensada quer como efetivamente de autoria de

Lisímaco (mas expressa fora do palco),⁴⁵⁶ quer, ainda, segundo entendemos, como mera invenção do cozinheiro visando a colocar o velho em situação constrangedora e, portanto, risível.⁴⁵⁷

A esposa de Demifonte, que já fora identificada com a cabra “briguenta” à altura da narrativa do sonho, é agora equiparada a uma cobra. O efeito da designação da matrona como animal nessa cena parece afetar de maneira retroativa a compreensão da peça *O mercador*. Tal designação, aqui tomada pelos personagens de maneira francamente insultante, talvez contribua para tornar mais explícito, o caráter pejorativo da prévia associação entre cabras e mulheres, sobretudo entre a cabra e a *uxor*. De todo modo, independentemente de a comparação ter sido percebida pelo público como de autoria do cozinheiro ou do velho, é possível pensar que as palavras daquele (usadas, pois, como recurso de obtenção de humor) só fazem sentido porque remetem a um determinado repertório de qualificações tipicamente atribuídas a mulheres nas comédias de Plauto, o qual envolve a comparação com animais. Assim, parece-nos que o que pode tornar verossímil (para todo o público, ou só para Doripa) quer a delação quer a invenção do cozinheiro n’*O mercador* é precisamente a pertinência dessa comparação no que diz respeito a um repertório de descrição das mulheres plautinas.

⁴⁵⁶ Agradecemos ao Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves (UFPR) por nos lembrar dessa possibilidade durante nossa apresentação oral no “IV Colóquio do Grupo de Pesquisa *Estudos sobre o teatro antigo* (Usp/CNPq) – *As relações de poder no teatro greco-romano*”, ocorrido entre os dias 14 e 16 de agosto de 2012. No entanto, note-se que, em seu comentário à passagem, Ernout (1936, p. 141) sugere certa inconsistência nas falas dessa passagem: “é bastante estranho que Lisímaco tenha contratado um cozinheiro e que ele tenha lhe feito tais confidências. Talvez ele quisesse suplantar Demifonte. Mas isso deveria ter sido dito em alguma outra passagem” (“il est assez étrange que Lysimaque ait engagé un cuisinier, et qu’il lui ait fait de telles confidences. Peut-être voulait-il prendre la place de Démiphon. Mais cela aurait dû être dit quelque part”). Já Norwood (1963, p. 40-1), ao analisar essa peça – embora use um tom “entusiasmado”, sem apresentar, segundo nosso ponto de vista, justificativas precisas para tanto –, comenta de maneira elogiosa a cena de que tratamos: “a excelente farsa da cena do cozinheiro (741-82) é introduzida com perfeita habilidade: ele vem porque foi convocado e ele foi convocado por uma razão essencial para o enredo” (“the superb farce of the cook’s scene (741-782) is introduced with perfect skill: he comes because he has been summoned; and he has been summoned for a reason essential to the plot”). Sobre a tradicional função humorística do cozinheiro na Comédia Nova grega e romana, ver nota seguinte.

⁴⁵⁷ Cf. Handley (1970), sobre o cozinheiro como figura associada a riso na Comédia Nova grega e romana (aspecto sublinhado sobretudo na discussão que segue o artigo). Duckworth (1952, p. 262), em comentário mais geral sobre os cozinheiros em Plauto, destaca a mesma função: “o cozinheiro em Plauto é preeminentemente um personagem para causar riso” (“the cook in Plautus is preeminently a character to create laughter”). Ao tratar mais propriamente d’*O mercador*, o estudioso chega a afirmar que esta é uma das cenas de “humor brilhante” (“sparkling wit”) da peça: “muitos críticos qualificaram a comédia como uma das produções mais pobres de Plauto. Ela tem, no entanto, muitas cenas de humor brilhante (por exemplo, a tentativa de pai e filho de comprar a moça para ‘clientes’ imaginários, o retrato de Pasicompsa como uma meretriz divertida e alegre, **o engano do cozinheiro sobre Doripa**), e no todo pode ser considerada uma farsa bastante divertida” (“many critics have rated the comedy as one of Plautus’ poorest productions. It has, however, many scenes of sparkling wit (e.g., the attempt of father and son to buy the girl for imaginary ‘clients’, the portrayal of Pasicompsa as a pert and amusing courtesan, **the character’s mistaken belief about Dorippa**), and on the whole must be considered a highly entertaining farce”; Duckworth, 1952, p. 167, grifo nosso).

Dessa forma, admitindo-se que a brincadeira está amparada numa espécie de “bestiário feminino” em Plauto (*i. e.*, em um conjunto de associações possíveis a cada animal mencionado em suas comédias) a referência à cobra corrobora a eficácia da farsesca estratégia de constranger o velho, diante da mulher com quem a comparação animalesca se faz. Além disso, se é verdade que a plateia supõe que o velho não enunciou tal comparação, temos, então, forte ironia dramática:⁴⁵⁸ o público se perceberia como ciente da simulação de um dos personagens (bem como de que o velho não chamara a esposa de cobra); mas um dos personagens, a esposa, agiria sem saber da verdade sobre o fato. Temos então mais um exemplo de uso estratégico de imagens de animais n’*O mercador*: ao emprego anterior da moldura do sonho associada ao quiproquó, acrescenta-se simulação, constrangimento e, possivelmente, ironia dramática.

Pensando ainda num repertório mais amplo de qualificações envolvendo animais, parece haver nessa peça uma brincadeira com caprinos que se estende ao longo de todo o enredo e reitera a alusão a esse conjunto de características do mencionado “bestiário feminino” nas obras plautinas. Os animais mencionados no sonho são retomados em diferentes momentos dessa comédia quer direta, quer indiretamente.⁴⁵⁹ Lisímaco, que, ao menos na imaginação de Demifonte, já havia chamado o velho de “bode” (*hircum*, v. 275), vai além e denomina o mesmo vizinho como “bode castrado” (*uerbex*, v. 567). A brincadeira envolvendo termos relacionados à subfamília dos caprinos vai se repetir ainda mais uma vez na peça. Em conversa com a meretriz, Lisímaco refere-se a seu vizinho de maneira um pouco diferente:

*LY. Bonae hercle te frugi arbitror, matura iam inde aetate,
Quom scis facere officium tuum, mulier.*

PA. Pol docta didici;

Operam accusari non sinam meam.

LY. Em, istaec hercle res est;

***Ouem** tibi eccillam dabo, natam annos sexaginta,
Peculiarem.*

PA. Mi senex, tam uetulam?

LY. Generis graecist; 525

Eam si curabis, perbonast; tondetur nimium scite. (Mer. 521-6; grifo nosso)

⁴⁵⁸ Sobre ironia dramática em Plauto, cf. Duckworth, 1952, p. 231-5.

⁴⁵⁹ Cf. Marshall, 2010, p. 67. Ver ainda tabela no anexo I.

LIS.: Por Hércules, acredito que você é valiosa,⁴⁶⁰ mesmo já em idade madura, pois sabe cumprir seu ofício, mulher.

PASICOMPSA: Por Pólux, aprendi pela experiência. Não permitiria que meu trabalho fosse repreendido.

LIS.: Ah, por Hércules, aí está! É isso. Vou lhe dar uma **ovelha**, de sessenta anos, que vai constar entre seus bens.⁴⁶¹

PAS.: Tão **velhinha**, meu senhor.

LIS.: É de raça grega. <525> Se você cuidar dela, é boa demais, dá lã que é uma beleza.

N^o *mercador*, a brincadeira começa nas palavras de Lisímaco, aliado de Demifonte. Temos, então, que a princípio a comparação entre o velho e a ovelha não é enunciada exatamente pela meretriz, mas sim por Lisímaco, também um velho.⁴⁶²

Para além desse registro da imagem da ovelha n^o *mercador*, há, na comédia plautina, um número considerável de menções a esse animal.⁴⁶³ Observando mais detalhadamente esses registros, podemos perceber que, grosso modo, é possível delinear duas formas de se lidar com ideias habitualmente associadas às ovelhas.⁴⁶⁴ A referência a alguma característica atribuída

⁴⁶⁰ *Bonae (...) frugi* (v. 521): o sentido da expressão, segundo o *OLD* (cf. sentido 5 b do verbete *frux*), é “ter mérito ou valor, virtuoso, honesto, sóbrio, firme, econômico ou similar” (“having merit or worth, virtuous, honest, sober, steady, thrifty, or sim.”). Ernout (1936, p. 126) optou pela tradução “bonne et honnête travailleuse”.

⁴⁶¹ *Peculiarem* (v. 525): segundo o *OLD*, o sentido legal do termo *peculiar* é relacionado ao pecúlio (*peculium*) de determinada pessoa. Ainda segundo o mesmo dicionário, *peculium* designa uma quantia de dinheiro ou de propriedades gerida, mas apenas em parte, por indivíduo incapaz de exercer poder legal. As entradas subordinadas a esse sentido indicam que tal indivíduo poderia ser um escravo (entrada 1a) ou uma pessoa sob *patria potestas* (entrada 1b). Ao empregar o termo, Lisímaco dá a entender que o velho passaria a fazer parte dos bens da meretriz. Mas os estudiosos divergem sobre o sentido de *peculiaris* nessa passagem. Bianco (2003, p. 45) afirma que Lisímaco caracteriza o fato de a meretriz receber o velho como bem como “um negócio vantajoso” (“un affare vantaggioso”). No entanto, em resenha à obra do estudioso italiano, Dunsch (2005, p. 282) aponta uma imprecisão nessa afirmação: “há deslizos ocasionais, mas eles não prejudicam a impressão positiva global. Apenas dois detalhes: *peculiaris* (45) não significa ‘vantaggioso’” (“There are occasional slips, but they do not mar the overall positive impression. Just two details: *peculiaris* (45) does not mean ‘vantaggioso’”). Preston (1916, p. 44-5) cita essa passagem d^o *mercador* para opor o sentido do adjetivo *peculiaris* a *peculium*. Nos versos em questão teríamos, segundo Preston, um dos exemplos de “uso [do termo *peculiaris*] em uma passagem sentimental” (“use in a sentimental passage”, p. 45), ao passo que *peculium* teria o sentido obsceno de *membrum uirile* (cf. Adams, 1982, p. 43-4).

⁴⁶² Vale notar que, como apontamos há pouco, ao menos na interpretação de Demifonte, Lisímaco também o havia comparado anteriormente a um animal, no caso, ao bode castrado.

⁴⁶³ A saber, o termo *ouis* é registrado nas seguintes passagens: *As*. 540; *Bac*. 1121^b, 1122, 1140^b, 1141, 1142; *Capt*. 818; *Mer*. 524; *Per*. 173, *Ps*. 140, *Trin*. 541; *Truc*. 649, 655, 657, 947. Na maioria dessas passagens, o termo é empregado com seu sentido figurado; comentaremos de forma mais individualizada muitas delas. Sobre os registros literais, n^o *Os cativos* (818), *ouis* aparece na lista de itens que o parasita Ergásilo quer tirar de seu caminho. Como aponta Svendsen (1971, p. 106), a referência, embora não seja metafórica, serve para introduzir a brincadeira logo adiante com *uolturi* (*Capt*. 844). No verso 541 de *Trinummo*, o termo surge numa reclamação do escravo Estásimo ao seu dono, Filtão, sobre os muitos deveres de um escravo no campo, dentre eles, cuidar de ovelhas sujas e sem pelo.

⁴⁶⁴ Das passagens plautinas em que o termo *ouis* é registrado, Chevallier (1995) não inclui apenas a de *Persa* entre as menções a rebanho, classificadas como referências à agricultura.

comumente ao animal pode ser feita sem que um personagem ou um tipo em específico seja o alvo da comparação. Mas, outra forma de explorar essa imagem envolve relacionar mais diretamente a tolice atribuída ao animal à que se constata num velho enganado; essa relação vimos mais detidamente n’*O mercador* e veremos também em *Báquides*. Quanto à última nuance, podemos mencionar ainda a presença da comparação entre velho e ovelha em *Truculento*, enunciada pelo *adulescens* Estrábax (649, 655, 657 e 947).⁴⁶⁵

Como exemplo da alusão mais geral, não relacionada especificamente a algum tipo da comédia, temos a passagem de *Persa*,⁴⁶⁶ em que a escrava Sofoclidisca compara a meretriz Lemniselene a uma ovelha que vai há cinco anos à escola e ainda não teria aprendido a conhecer a escrava.⁴⁶⁷ Já em *Asinária*,⁴⁶⁸ o termo aparece em fala da meretriz Filênia que compara sua situação à de um pastor de ovelhas.⁴⁶⁹ Em *Psêudolo*,⁴⁷⁰ a referência é feita pelo rufião Balião, que brada contra a rapacidade dos escravos, afirmando que seria melhor deixar lobos junto com ovelhas do que ter escravos em casa.⁴⁷¹

Voltando à passagem d’*O mercador*, vimos que não é a meretriz que introduz a comparação com a ovelha. Pasicompsa apenas corrobora a qualificação enunciada por Lisímaco ao usar o termo *uetulam* (v. 525), diminutivo, no feminino, de *uetus* (“velho(a”).⁴⁷² A partir dessa passagem, num primeiro momento, poderíamos dizer então que a comparação entre velho e ovelha é introduzida na ação como uma “opinião” masculina.

⁴⁶⁵ Sobre *Truculento*, cf. Svendsen, 1971, p. 328-30; Bianco, 2003, p. 47, n. 143. Cf. ainda o comentário de Kruse (p. 156) aos versos 654 e s. dessa peça.

⁴⁶⁶ “Pois, certamente, estou a seu serviço já há cinco anos. nesse tempo, acredito eu, se uma ovelha fosse à escola, poderia já ter acontecido de saber bem as letras. Nesse tempo, você, criança ou adulta, ainda não teria apreendido minha natureza” (*Nam equidem te iam sector quintum hunc annum: quom interea, credo, / ouis si in ludum iret, potuisset iam fieri ut probe litteras sciret, / quom interim tu meum ingenium fans atque infans nondum etiam edidicisti; Per.* 172-4). Cf. Svendsen, 1971, p. 155.

⁴⁶⁷ Chevallier (1995, p. 346) classifica essa passagem como um efeito cômico que pode surgir “de uma assimilação muito aguda e absurda entre homem e animal” (“d’une assimilation trop poussée et absurde de l’homme et de l’animal”).

⁴⁶⁸ “Mãe, mesmo o pastor que vigia ovelhas de outra pessoa tem algum rebanho, que possa nutrir sua esperança” (*Etiam opilio qui pascit, mater, alienas ouis, / aliquam habet peculiarem, qui spem soletur suam; As.* 540-1).

⁴⁶⁹ Chevallier, 1995, p. 332. Segundo Svendsen (1971, p. 217), a diferença entre os registros de *ouis* em *Báquides* e n’*O mercador* é que em *Asinária* a comparação não envolve a imagem do velho como tolo. O estudioso indica ainda a observação de Preston (1916, p. 44-5) sobre o termo *peculiaris* (cf. nota 471).

⁴⁷⁰ O tom aqui seria mais proverbial. Cf. Ernout, 1938b, p. 24, n. 1; Svendsen, 1971, p. 232-3; Chevallier, 1995, p. 329.

⁴⁷¹ “Essa é a tarefa deles. Seria preferível deixar lobos junto com ovelhas a tê-los como guardiões em casa” (*Hoc est eorum officium, ut mauelis lupos apud ouis quam hos domi linquere custodes; Ps.* 139-41).

⁴⁷² Sobre o uso de diminutivos em Plauto, cf. Duckworth, 1952, p. 334 e s.; Palmer, 1977, p. 77 e s.; De Melo, 2011, p. 339 e s.

No entanto, veremos que ao final de *Báquides* haverá brincadeira bastante semelhante, mas explorada de modo mais desenvolvido, sobre a caracterização que as meretrizes fazem dos velhos, no caso, Nicobulo e Filoxeno, como *oues* (v. 1120-48). Veremos com mais cuidado a passagem de *Báquides* no item seguinte. Mas, desde já, saber da correspondência entre personagens (meretrizes e velhos) e de metáforas (*senes/oues*) nos deixa a impressão de que a imagem *senes/oues* é brincadeira presente em repertório de enunciados tipicamente femininos na poesia plautina.

Se a comparação *senes/oues* faz efetivamente parte do repertório de meretrizes, o esperado aqui seria que Pasicompsa – e não Lisímaco – enunciasse tal comparação. Mas, a menção indireta à idade da ovelha, por meio da presença do adjetivo *uetula*, indica sutilmente que Pasicompsa compartilha da opinião do amigo de Demifonte em relação ao “caráter” animal deste. Na conversa com uma meretriz, o emprego de um repertório esperado na fala desse tipo de personagem também serve de recurso de obtenção de simpatia, cumplicidade, com a interlocutora. Na mesma passagem d’*O mercador*, há ainda dois aspectos que indicariam que o tratamento que o velho Demifonte receberá dessa meretriz não é nem um pouco diferente do que esse tipo costuma oferecer a seus alvos: o termo *tondetur* (v. 525) e o fato de que o velho, antes (auto)intitulado *hircus* (v. 275), passa a ser uma *ouis* (v. 524).⁴⁷³ Discutiremos esses aspectos a seguir.

3.4. Meretrizes e sua fauna

A comédia *Báquides* também se destaca pela recorrência de imagens de animais nas falas de seus personagens,⁴⁷⁴ sobretudo na de um tipo feminino especial, o das meretrizes.⁴⁷⁵ Ali, no

⁴⁷³ Svendsen (1971, p. 87) já chama a atenção para essa “transformação”, mas não explora seus possíveis efeitos em relação à comicidade da cena.

⁴⁷⁴ Dentre as 20 peças analisadas por Svendsen (1971), lembremos que *Báquides* é classificada como a 14ª em quantidade de imagens de animais (apenas *Asinária*, *O cabo*, *O jovem cartaginês*, *Cásina* e *Truculento* têm maior número de imagens); cf. discussão na seção “Breve panorama de estudos sobre imagens de animais em Plauto” deste capítulo.

⁴⁷⁵ Svendsen (1971, p. 189) indica a ênfase no uso de imagens de animais por parte das meretrizes em *Báquides* e destaca, ainda, a concentração dessas imagens em duas cenas da peça: “as imagens de animais em *Báquides* giram em torno das atividades das cortesãs e, em sua maior parte, ocorrem em duas cenas: a cena do engano inicial e da sedução de Pistoclero e na cena similar com Nicobulo e Filóxeno” (“the animal imagery in *Bacchides* revolves around the activities of the courtesans and, for the most part, occurs in two scenes: the initial deception and enticement of Pistoclerus and the similar activity with regard to Nicobulus and Philoxenus”).

entanto, a participação das duas irmãs que dão nome à peça é bastante reduzida: dos cerca de 1200 versos dessa comédia, elas têm fala apenas nos 110 versos iniciais e retornam à ação somente na cena final, por volta do verso 1120 (atuando no palco, pois, em diálogo com outros personagens, durante mais 80 versos). Contudo, temos aqui mais um exemplo que desmente o valor absoluto de estatísticas quantitativas:⁴⁷⁶ como gostaríamos de destacar, apesar da menor participação, as imagens introduzidas pelas meretrizes na peça acabam por repercutir ao longo de toda a ação, inclusive, como veremos adiante, de maneira retroativa.

Como apontamos há pouco, a primeira participação das Báquides se dá no que se considera a primeira cena da peça – isso porque os cerca de 34 versos de abertura da comédia nos foram legados em fragmentos.⁴⁷⁷ Elas conversam sobre o plano que pretendem colocar em ação mais tarde para enganar o jovem Pistoclero: as irmãs querem convencê-lo a se passar por “namorado” da Báquide para que ela consiga se ver livre do soldado que a reivindica para si. A conversa gira em torno do “texto” que elas usarão na planejada “cena” com Pistoclero:

BA. *Quid si hoc potis est, ut tu taceas, ego loquar?*

SO. *Lepide; licet.* 35

BA. *Vbi me fugiet memoria, ibi tu facito ut subuenias, soror.*

SO. *Pol magis metuo, mihi in monendo ne defuerit † oratio.*

BA. *Pol ego [quoque] metuo **lusciniolae** ne defuerit cantio.* (Bac. 35-8, grifo nosso)

BÁQUIDE: Que tal se você ficasse quieta e eu falasse?

IRMÃ:⁴⁷⁸ Ótimo,⁴⁷⁹ fechado!

BÁQ.: Quando me falhar a memória, aí você vai me socorrer, ó irmã.

IRMÃ: Por Pólux, tenho mais medo de que, na hora de lhe aconselhar, me falte a fala.

BÁQ.: Por Pólux, eu [também] tenho medo de que ao **rouxinolzinho**⁴⁸⁰ falte o canto.

⁴⁷⁶ Cf. discussão de Fantham (1972, p. 74) sobre estatística de recursos poéticos plautinos, referida na nota 409 deste estudo.

⁴⁷⁷ Ou seja, pode ser que no texto integral houvesse mais falas das meretrizes. Sobre a transmissão do texto de *Bacchides*, cf. Questa, p. 13-6; Barsby, p. 17.

⁴⁷⁸ As duas meretrizes têm o mesmo nome, isto é, no texto latino ambas são nomeadas *Bacchis* (por exemplo, v. 53, 199.200, 211). Por uma convenção, que segue a prática dos manuscritos palatinos, uma das homônimas, a *amica* de Mnesíloco, é denominada como “irmã” (*soror*) (Barsby, p. 97).

⁴⁷⁹ *Lepide* (v. 35): Barsby (p. 99), em comentário ao termo que se repete outras vezes nessa cena (v. 35, 62, 68, 81, 83, 93), destaca a sua importância. Nas palavras do estudioso, *lepidus* seria “quase uma palavra-chave dessa cena” (“almost a keyword of this scene”) para o tom de sedução dessa passagem da peça.

⁴⁸⁰ Fantham (1972, p. 76-7) menciona a assimetria em relação ao uso de metáforas envolvendo aspectos da natureza (animais selvagens ou domésticos, plantas e agricultura) por parte de Plauto e Terêncio. Enquanto Terêncio restringe

Como podemos notar no trecho acima, antes da chegada do jovem, uma das Báquides revela seu temor de não conseguir executar o engenho adequadamente. Diante do medo da irmã de que a memória lhe falhe, Báquide a compara a um rouxinolzinho (*lusciniola*, v. 38). A menção ao pássaro é considerada importante por Barsby (p. 99), tanto por ser a primeira de muitas alusões a provérbios na peça,⁴⁸¹ quanto por ser um dos inúmeros exemplos de imagem de animais em *Bacchides* (os demais são registrados nos versos 51, 274, 372, 792, 889, 1121 e ss.).

No que diz respeito a outros aspectos formais do verso em questão, outros estudiosos também chamam a atenção para o tom proverbial da passagem. Wortmann (1883, p. 42) procura esclarecer seu sentido, de maneira bastante parafrásica: “provérbio em que se afirma que antes o canto falta ao rouxinol do que a fala à mulher” (“*proverbium, quo indicatur, luscinae prius deese cantum quam mulieri orationem*”). Ernout (1935, p. 12) sugere que o provérbio empregado pela Báquide seja registrado apenas aqui (“le proverbe employé par Bacchis ne semble pas autrement connu”). Mais propriamente sobre o termo *lusciniola*, o estudioso indica que esse diminutivo familiar seria registrado também em Varrão (*R.* 3. 5. 14 e *L.* 5. 76). Barsby (p. 98-9) destaca o uso de tal léxico⁴⁸² como um dos elementos presentes nessa parte inicial de *Báquides* que atribuem à cena tom coloquial.

Para o estudioso, repetição verbal, trocadilhos e outras formas de jogos de palavra, efeitos de aliteração e assonância e ainda o uso de diminutivos contribuiriam para delinear o estilo plautino numa cena que, em sua grande parte, reproduziria o tom mais contido da passagem correspondente no modelo menândrico. Essa suposição em relação ao modelo, embora bastante verossímil, continua hipotética, uma vez que inferida de cotejo mais direto entre versos de *Dis Exapaton* (descobertos em papiro no Egito e decifrados por Handley na década de 60) e outras cenas de *Báquides*.⁴⁸³

Barsby aponta ainda, entre os elementos responsáveis por tal efeito, a rica imagética (“imaginative imagery”) presente na primeira cena. Nesse sentido, a já destacada menção ao

seu repertório a sete ocorrências, as comédias plautinas mostram uma variedade maior: dentre as cerca de 20 ocorrências levantadas por Fantham envolvendo apenas o campo semântico dos animais, está o termo *lusciniola* deste verso de Báquides.

⁴⁸¹ Cf. Otto, 1890, p. 201; Svendsen, 1971, p. 190.

⁴⁸² O editor destaca também o fato de que, apesar de estar no grau diminutivo, o termo já não traria mais consigo a força semântica dessa forma.

⁴⁸³ Para um estudo mais aprofundado sobre as relações entre a peça plautina e a menândrica, cf. Handley, 1968; Gaiser, 1970; Pöschl, 1973; Bain, 1979; García-Hernández, 1998.

rouxinol (como apontamos acima, primeira entre as alusões a animais em *Báquides*) é discutida por alguns estudiosos sob diferentes pontos de vista. Chevallier (1995, p. 345) relaciona a passagem no quinto item de sua lista, dentre “os diversos tipos de cômico” (“les divers types de comique”), mencionando o verso 38 da peça como um dos exemplos de que o cômico pode ser resultado de diversos recursos. O estudioso menciona o recurso em apreço (*i. e.*, uma comparação breve ou mais desenvolvida) entre outros ali empregados por Plauto: uso de palavra rara, uma invenção mais farsesca, uma aproximação inesperada, bem como de uma mudança brusca de assunto (“le comique peut résulter d’un mot rare, d’une invention bouffonne, d’un rapprochement inattendu, d’une comparaison brève ou suivie, du saut du coq à l’âne”).

Já Svendsen (1971, p. 190) acredita que a menção ao rouxinol na peça plautina possivelmente alude à longa extensão do canto de tal pássaro (que, séculos depois da época plautina, é mencionada por Plínio, o Velho em sua *Historia Naturalis*).⁴⁸⁴ Para o estudioso, esse aspecto caracterizaria os personagens, bem como o constante aconselhamento que uma irmã oferecia a outra e sua loquacidade.⁴⁸⁵

Aqui percebemos que, mais uma vez, a caracterização da meretriz como um rouxinol corrobora outras instâncias de qualificação da mulher como tagarela; o que vimos ocorrer quer por meio de imagens de outro animal (*lingulaca*; *Cas.* 497-8), em referência a uma matrona; quer de forma mais direta, na fala de Eunômia em *Aululária* (v. 123-5). Ocorre aqui algo semelhante ao que notamos na caracterização da matrona como alguém que procura controlar o marido: a

⁴⁸⁴ *Nat.* 10. 43; 81. Chandler (1934, p. 78) comenta mais detalhadamente a, assim definida pelo estudioso, difícil passagem de Plínio, o Velho, mas não faz menção à passagem plautina.

⁴⁸⁵ Henderson (1991 [1975], p. 147) afirma que n’*As aves* (v. 207; 664) o emprego do termo “rouxinol” (ἄηδών) por Aristófanes parece referir-se a um jogo de palavras obsceno. Ao comentar a imagem do rouxinol em Arquíloco, Corrêa (2010, p. 339) aponta o testemunho de Hesíquio, que defende que, no fragmento 263, Arquíloco teria denominado o órgão sexual feminino como “filhote de rouxinol” (ἄηδόνιον). Em nota, a estudiosa (2010, n. 24) acrescenta a informação de Henderson (1991, p. 147), que aponta que os termos mencionados por Hesíquio em relação ao texto de Arquíloco (ἄηδόνιον e ἄηδόνις), embora não sejam registrados na comédia, devem ter sido metáforas bastante conhecidas para a genitália feminina (“ἄηδόνις (Archil. 263, *IG* 14.1942.6) and ἄηδόνιον (Hsch.) are not attested in comedy but seem to have been well known for cunt”; Henderson, 1975, p. 147). Corrêa (2010, p. 339-40) menciona ainda a afirmação do estudioso sobre a ideia central por trás dessa recorrente comparação com pássaros: “intimamente relacionado à [imagem do] campo estão os pássaros, frequentemente usados para indicar a vagina: a ideia central é sempre a do pássaro como algo pequeno, gorjeador, que se esconde na folhagem; um rouxinol (190), tordo (101), parídeo (194) ou uma andorinha (195)” (“closely connected with the land are the birds, often used to indicate the vagina: the central idea is always the bird as a small, chirping thing that hides in the foliage, a nightingale (190), a thrush (101), a titis (194), or a swallow (195)”; Henderson, 1991, p. 46-7). Quanto à literatura latina, Adams (1982, p. 82-109), ao descrever as designações da genitália feminina, não aponta a presença de imagens de pássaros (o estudioso afirma que as metáforas animais são comuns, mas não inclui nem rouxinol nem outro pássaro nesse rol).

imagem de animal é uma alternativa a outros recursos de caracterização, como a metáfora administrativa em *Menecmos* (v. 117).

Contudo, mesmo que sirva aqui, no início do enredo, primeiramente como resposta à aflição da irmã e adicione certa nuance ao personagem da meretriz, a menção a animal na passagem tratada antecipa a presença de outras imagens⁴⁸⁶ do mesmo campo semântico que estão por vir em *Báquides*.

Não demora a surgir na peça a próxima imagem relacionada a animal. Assim que as duas irmãs decidem dar início ao plano, Pistoclero entra em cena, curioso sobre a conversa que as meretrizes estavam tendo (v. 40). Elas logo informam ao jovem que precisam de sua ajuda para que uma delas não se torne escrava de um soldado (v. 42-5). Ao serem questionadas sobre a presença do soldado, as duas irmãs começam a usar de seu “charme” para convencer o jovem, que logo se dá conta das intenções das Báquides:

PI. Vbi nunc is homost?

*BA. Iam hic, credo, aderit. Sed hoc idem apud nos rectius
Poteris agere; atque is dum ueniat, sedens ibi opperibere.
Eadem biberis, eadem dedero tibi, ubi biberis, sauuium.*

PI. Viscus merus uostrast blanditia.

BA. Quid iam?

PI. Quia enim intellego, 50

*Duae | unum expetitis palumbem. Perii! harundo alas uerberat. (Bac. 47-51,
grifo nosso)*

PISTOCLERO: Onde está esse homem agora?

BÁ.: Acredito que ele já deva estar vindo para cá. Mas você poderá tratar disso mais adequadamente aqui em nossa casa. E enquanto ele vem, você espera sentado ali. Você bebe e, eu, ao mesmo tempo em que você bebe, lhe dou beijos.

PIS.: A fala doce de vocês é puro visco.⁴⁸⁷

BÁ.: O quê?

⁴⁸⁶ Que o assunto ainda merece atenção entre os estudiosos demonstra-o artigo de Hough sobre a imagem de pássaros na poesia romana (Hough, 1974). Ali, o estudioso afirma que, no legado latino, a comédia é um gênero que pouco contribui em termos de imagens desse tipo. Essa pouca relevância (“unimportance”, p. 3), nas palavras de Hough, “não surpreende” (“is not surprising”, p. 3). Segundo o estudioso, das 47 referências a aves na obra plautina apenas quatro teriam alguma “cor” (“color”) (as passagens mencionadas, que não incluem esse verso de *Báquides*, são: *As.* 209, *Mos.* 832 e s., *Rud.* 1124, *Truc.* 250), ao passo que em Terêncio, em cuja obra se registram duas referências a animais, haveria alguma relevância na passagem de *Formião* (*Ph.* 330).

⁴⁸⁷ *Viscus* (v. 50): como atesta o *OLD*, *uisucus* seria uma “substância pegajosa usada para caçar pássaros, feita a partir de bagas de visco” (“bird-lime made from the berries of mistletoe”). A imagem do jovem envolvido por esse “visco” da meretriz repete-se também no verso 1158 de *Báquides*.

PIS.: Pois agora entendo o motivo: <50> vocês duas procuram um **passarinho** só.⁴⁸⁸ Estou perdido! A armadilha toca nas minhas asas.⁴⁸⁹

Pistoclero deixa explícito seu julgamento sobre o convite da Báquide para que ele entre e beba em sua casa: tal conversa é claramente uma demonstração inicial da lábria das meretrizes. A imagem usada pelo jovem para explicitar sua opinião é a comparação entre a *blanditia* das Báquides e o visco usado em armadilhas para capturar pássaros (v. 50). Assim como os animais ficam presos à armadilha, graças à aderência de tal substância, também; os homens são aprisionados pela fala doce das meretrizes. Em que medida tal comparação contribui para caracterizar a meretriz, ou mesmo a mulher, no palco plautino?

Como aponta Barsby (p. 100), em comentário aos versos 50 e 51, essa comparação não é exatamente inovação plautina, visto que a presença de imagens semelhantes associadas tanto à caça de pássaros e de animais selvagens quanto à pesca já seria típica na literatura greco-

⁴⁸⁸ *Palumbem* (v. 51): Barsby (p. 100-1) e Questa (p. 95) – este indica passagem de Nônio (p. 323 L) – chamam a atenção para o fato de que Plauto costuma tratar como feminino o termo *palumbes*, que, assim como nessa passagem, é mais comumente empregado como masculino em língua latina (a palavra também é registrada em *Poen.* 676, mas ali não é possível identificar que gênero lhe foi atribuído). Outro aspecto comentado por estudiosos é a possibilidade de *palumbes* ter duplo sentido nessa passagem. O *OLD* prevê sentido figurado para o termo (no item b do verbete correspondente), a saber, “ingênuo, crédulo” (“a dupe, gull”), indicando esse verso de *Báquides*. Barsby (p. 101), que traduz o vocábulo por “cock-pigeon” (“pombo”), no entanto, afirma que o significado contido na passagem na verdade é obsceno (semelhante ao duplo sentido de *turtur*, que será enunciado adiante, no verso 68). Cabe mencionar que Questa (1975) não aponta essa possibilidade em sua edição da peça: a ausência de comentários em relação à possível brincadeira plautina é alvo de crítica de Arnott em sua resenha à primeira edição de *Báquides* do estudioso italiano (Arnott, 1967, p. 139; vale notar que a criticada ausência de comentários sobre a passagem mantém-se na 2ª edição, que aqui citamos). Para corroborar o sentido sexual relacionado a esse pássaro, Arnott (*ibidem*) cita passagem em que Isidoro comenta o sentido obsceno de *palumbes* (cf. *Orig.* 12, 7, 62). Ernout (1933, p. 35) opta pela tradução “tourtereau” (“pombinho”), termo que em francês também tem o sentido figurado de “jovem apaixonado” (cf. Robert). Adams (1982, p. 32) menciona a passagem ao tratar de nomes de animais usados como sinônimo de *mentula*. É curioso que para o estudioso, contudo, atribuir essa interpretação àquela passagem plautina não é “convincente” (“compelling”). Svendsen (1971, p. 192) aponta semelhança entre a passagem de Báquides e o já mencionado passo de *O jovem cartaginês*, mas não faz referência ao possível teor obsceno em nenhuma delas. I. T. Cardoso também tratou do possível sentido obsceno do termo em *Báquides* em fala (ainda inédita), apresentada no “XVII Congresso Nacional de Estudos Clássicos - Amizade e Prazer no Mundo Antigo”, no ano de 2009. Considerando-se que a dupla interpretação de sentidos na passagem não é um consenso, optamos por traduzir o termo por “passarinho”, substantivo que, no uso cotidiano em língua portuguesa no Brasil, pode aludir ao órgão sexual masculino.

⁴⁸⁹ *Harundo alas uerberat* (v. 51): literalmente o termo *harundo*, cujo sentido técnico é destacado por Svendsen (1971, p. 192), designa o pedaço de madeira em que se passa o visco para capturar pássaros (cf. *OLD*, entrada 2, sentido b). Ernout (1933, p. 16) opta por traduzir o verso por “les gluaux se collent sur mes ailes”, e Barsby (p. 35), por “rods about to beat my wings”.

romana.⁴⁹⁰ No entanto, ressalta o editor, alguns aspectos do *modus faciendi* do poeta romano trariam originalidade ao emprego da imagem.

Um desses aspectos é o contexto em que se trata dessa comparação. Visto que, em Terêncio e no que nos restou dos textos de Menandro, ela não ocorre em contextos eróticos,⁴⁹¹ o fato de, na comédia plautina, tal imagem estar relacionada a diferentes tipos notadamente associados ao erotismo, como meretrizes e rufiões (*As.* 215-26, *Bac.* 1158, *Poen.* 676 e s.), pode tornar a sua presença, nas palavras de Barsby, “mais original do que parece à primeira vista” (“more original than at first appears”).⁴⁹²

Além disso, explica o editor, a imagem é apresentada ao público na forma de uma “charada envolvendo identificação” (“identification conundrum”). Por meio desse recurso (que, como vimos, Marshall (2010) propõe ao falar do sonho com animais contado pelo velho de *Mercator*), propõe-se uma equivalência entre um “x” e um “y”, que é seguida de uma explicação.⁴⁹³ Esse tipo de charada, cujo intuito é destacar uma metáfora de certa forma improvável, aguçando a curiosidade do público, mostra-se típico da obra plautina quando se constata que não há, no que diz respeito à forma, registros similares a esse verso plautino em outros autores antigos de comédia.⁴⁹⁴

Mais do que a singularidade conferida pela forma da comparação, interessa-nos que a menção a pássaros, aqui introduzida pelo termo *uiscus* (v. 50), envolve a caça a esse tipo de “animal”.⁴⁹⁵ A essa altura do enredo, a plateia já teria ouvido a comparação entre personagens e pássaros pelo menos duas vezes: primeiro, entre a meretriz e o rouxinolzinho (*lusciniolae*, v. 38) e depois entre o jovem Pistoclero e um passarinho (*palumbem*, v. 51). Svendsen (1971, p. 192-3)

⁴⁹⁰ Para um registro de paralelos gregos da associação desse tipo de imagem às habilidades das meretrizes, cf. Preston, 1916, p. 55-6.

⁴⁹¹ Fantham (1972, p. 39) indica que nos textos helenísticos é comum que as imagens de caça em geral ocorram em contexto erótico, mas apenas um dos registros pertence à Comédia Nova grega (a referência a redes (*παγίδες*) em *Amphis.* KII, p. 242, fr. 23).

⁴⁹² Para um confronto mais minucioso sobre a presença de imagens de caça e pesca em Plauto e Terêncio, cf. Fantham, 1972, p. 39-41.

⁴⁹³ O recurso se revela comum em Plauto, cf. *As.* 619 e s.; *Cas.* 360 e s.; *Mer.* 361 e s., *Ps.* 747, as duas passagens envolvendo a menção a animais são *Rud.* 527 e s. e *Trin.* 851.

⁴⁹⁴ Segundo Barsby (p. 100), mesmo havendo um exemplo similar em Terêncio (*Eu.* 426) e um em Menandro (*Dysk.* 683 e s.), além de alguns registros em fragmentos de cômicos gregos (*Alexand. Com.* 246, *Diph.* 83, *Euphron.* 2), a forma seria o diferencial nas ocorrências em Plauto.

⁴⁹⁵ Svendsen (1971, p. 191) ressalta a recorrência de termos envolvendo a caça de pássaros (termos derivados de *aucupare*, como *aucupium* e *auceps*) para descrever a arte das meretrizes nas peças de Plauto (cf. *Mil.* 955, 990, 995; *Poen.* 676-7).

aponta para o fato de que tais comparações dão início a uma série de imagens envolvendo esse mesmo padrão:

“A comparação entre as artes da *meretrix* e da caça de aves é explícita e elaborada. Ela introduz um padrão de imagem que ilustrará a inversão no final da peça (1148) e o padrão que Crísalo usa (792) para descrever seu engano. A comparação vem logo em seguida ao emprego de outro pássaro em uma expressão proverbial (38) e ilustra primeiramente a objeção e a reação de Pistoclero às manobras astuciosas da Báquide.”⁴⁹⁶

Destaca-se no comentário do estudioso a influência que essas imagens logo no início da peça têm sobre todo o enredo. Ao longo da narrativa, a menção inicial a um pássaro parece ecoar em falas de personagens distintos. Assim, uma comparação introduzida a princípio por um personagem feminino vai ser retomada paulatinamente em diferentes momentos da peça, por outros personagens. No caso da menção a pássaros, como vimos, a primeira característica aludida é a loquacidade da meretriz e, provavelmente, o erotismo. Logo em seguida, uma comparação envolvendo o mesmo campo semântico é usada para destacar a passageira ingenuidade de Pistoclero, que como um pássaro, cai na armadilha da meretriz.

No que diz respeito ao desenrolar do enredo, chama a atenção o fato de que, ao entrar em cena, Pistoclero não teria ouvido a comparação envolvendo pássaros já enunciada pela Báquide. Ainda assim, uma de suas primeiras falas envolve exatamente uma brincadeira que, se não tem relação direta com aquela ave, pertence a campo semântico a ela associável, isto é, a caça, não de qualquer animal, mas de pássaros.

Tal “coincidência” faz-nos pensar em um efeito mais específico, a saber, a existência de um momento de certa ironia dramática nessa sequência de versos. Isso porque, ao ouvir a comparação entre a Báquide e o rouxinol, é provável que o público, lembrando-se do típico papel da meretriz como enganadora por meio da sedução,⁴⁹⁷ tenha antecipado a existência de um homem a ser enganado. Se é assim, com a entrada de Pistoclero em cena, a hipótese confirma-se:

⁴⁹⁶ “The comparison of the arts of the *meretrix* to those of the fowler is explicit and elaborate. It introduces a pattern of imagery which will illustrate the reversal at the end of the play (1148) and one which Chrysalus uses (792) to describe his deception. The comparison follows closely the use of another bird in a proverbial expression (38) and primarily illustrates Pistoclerus’ objection and reaction to the artful maneuvers of Bacchis”.

⁴⁹⁷ Barsby (p. 97-8) menciona como exemplo do discurso de persuasão das meretrizes, baseado na sedução, os versos 47-49; 73 e s.; 81-84 da própria peça.

ocorre uma associação, por parte da plateia, entre o jovem, ainda ignorante em relação ao plano das Báquides, e o alvo das meretrizes, que passam, por assim dizer, de caça a caçadoras.

Mas, tão rapidamente quanto ocorre a associação, também se desfaz essa possível ironia dramática. Digno de nota é ainda o modo como isso acontece. Primeiramente, pelo fato de que é o próprio personagem a ser enganado quem interrompe essa ironia (que o envolve diretamente) por meio da revelação de sua consciência⁴⁹⁸ sobre o risco que corre. Além disso, o termo chave escolhido para indicar essa percepção por parte de Pistoclero, *uisclus*, parece servir a duas funções: não apenas evidenciar a desconfiança em relação às intenções da meretriz, mas também aludir ao mesmo campo semântico evocado outrora por uma das meretrizes, quando da comparação entre sua irmã e o rouxinol.

De certo modo, a inversão dos papéis que caracterizam os referidos personagens masculinos e femininos na cena em apreço lembra a postura mais flexível quanto às fronteiras entre ambos aplicadas nos estudos de gênero atuais, conforme destacamos em nossa Introdução. No entanto, é preciso notar que essa inversão da qualificação dos personagens como pássaros se dá sem romper com a caracterização que a imagem desse animal inicialmente confere à mulher: afinal é a loquacidade que permitirá à meretriz exercer sua *blanditia* e a fazer do homem em cena a vítima de sua armadilha. O que permite a inversão de *meretrix/lusciniola* para *adulescens/palumbes*, e conseqüentemente o fortalecimento da imagem de mulher como persuasiva, é o deslocamento de sentido que o poeta opera ao empregar a imagem de animal ao longo das cenas.

3.5. A tosa em *Báquides*

Para pensarmos na caracterização das meretrizes Báquides na peça homônima, é útil apreciar a comparação com animal, já destacada por Svendsen no trecho citado acima, feita pelo escravo Crísalo, versando também sobre um engano. Depois de ver seu primeiro plano ir por água abaixo (v. 775-82), o *seruus callidus* começa a tramar novo estratagema. O plano envolve

⁴⁹⁸ N. W. Slater (2000 [1985], p. 78) comenta a consciência de Pistoclero sobre a armadilha: “ele (*i. e.*, Pistoclero) anuncia sua curiosidade para a plateia (38) e enfrenta as mulheres diretamente. Apesar disso, ele é cauteloso com a armadilha, como mostra a imagem de caça de pássaros (49, 51) e da Báquide como um predador (55 *mala tu es bestia*)” (“He (*i. e.*, Pistoclero) voices his curiosity to the audience (38), then braves the women directly. He is wary of entrapment, though, as his imagery of bird-snaring (49, 51) and of Bacchis as a predator (55 *mala tu es bestia*) shows”).

forjar, em tabuinhas, uma mensagem de Mnesíloco ao seu pai, Nicobulo, com objetivo de enganar o velho uma segunda vez (v. 728-53). Ao perceber que seu alvo está perto de cair em sua nova armadilha, o escravo comemora:

*CH. Nunc ab trasenna hic turdus lumbricum petit:
Pendebit hodie pulcre; ita intendi tenus. (Bac. 792-3)*

CRÍSALO: Agora este sabiá morde a isca da armadilha:⁴⁹⁹ hoje ele vai ficar pendurado que é uma beleza! Apertei bem o laço.⁵⁰⁰

O padrão que predomina na comparação consiste em evocar um personagem que, comparado a um pássaro, é descrito como alguém a ser enganado. Novamente emprega-se metáfora que envolve a ideia da caça a esse tipo de animal, agora por meio do termo *trasenna*, “armadilha” (v. 792).⁵⁰¹

Svendsen (1971, p. 200) chama a atenção para a semelhança entre a estratégia do escravo de *Báquides* e a do parasita em *Gorgulho* (v. 371-461). Em ambas as peças, um personagem é enganado por meio de uma suposta mensagem, que seria endereçada a ele, e cujo portador é um escravo. Da mesma maneira, emprega-se, em *Báquides* e em *Gorgulho*, a comparação entre o personagem enganado e alguém que “morde a isca” de uma armadilha. No caso do parasita, no entanto, a comparação envolve a imagem da pescaria (“ele é meu: mordeu a isca”; *meus hic est, hamum uorat; Cur. 431*). A preferência por um determinado tipo de imagética em *Báquides* pode reforçar o argumento de que ela tem caráter especial na peça, mas há que se apontar, como faz

⁴⁹⁹ *Trasenna* (v.792): segundo Barsby (p. 158-9), o significado preciso do termo é incerto. Em outras passagens (*Per. 480 e s; Rud. 1235-9*), o poeta emprega o termo com o sentido de “armadilha” (“snare”) ou “arapuca armada” (“baited trap”). Fora da obra plautina, porém, o significado parece ser “rede” (“netting”) (*Cic. de Orat. 1. 162, Sal. Hist. 2.70*) ou “corda” (“rope”) (*Serv. Aen. 5. 488*). Ainda sobre o sentido do termo, cf. Capponi, 1964.

⁵⁰⁰ Barsby (p. 158) comenta o sentido do termo *tenus* (segundo o *OLD*, “um tipo de armadilha”): “o tipo de armadilha concebida aqui parece ser aquela em que os pássaros põem a cabeça através de um laço corrediço (*tenus*) para alcançar a isca e então é estrangulado quando o laço é apertado” (“The kind of trap envisaged here seems to be one where the birds puts its head through a noose (*tenus*) to reach the bait, and is then throttled when the noose is tightened”).

⁵⁰¹ Para Bianco (2003, p. 37), a brincadeira aqui depende do reconhecimento por parte do público de uma metáfora usada com frequência: “o exercício da função referencial por parte dos espectadores nesse caso é favorecido por um uso abundante do valor metafórico da armadilha” (“L’esercizio della funzione referenziale da parte degli spettatori in questo caso è agevolato da un uso abbondante della metaforica della trappola”). Bianco concorda com Petrone (1983, p. 193-202), para quem tal uso metafórico “estabelece uma relação de analogia e une duas esferas de significado distintas, que são, de um lado, o engano, de outro lado, os objetos e as práticas da pesca e da caça” (“pone una relazione di analogia ed unisce due sfere di significato distinte, che sono da un lato l’inganno, dall’altro gli oggetti e le pratiche della pesca e della caccia”).

Slater (2000 [1983], p. 79),⁵⁰² que não deixa de haver momentos nesse enredo em que a metáfora de caça de pássaros é substituída pela de pesca, como a comparação, feita por uma das meretrizes, entre Pistoclero e um peixe fígado (v. 102, *quia piscatus*).

Em comum, as cenas das duas peças têm o fato de que o autor do engano não é seu beneficiário direto, mas sim outro personagem, um escravo. Em *Gorgulho*, não é o jovem Fédromo que planeja o engodo, mas sim o parasita que dá nome à peça; em *Báquides*, em geral os engodos não são feitos pelas meretrizes, mas sim por Crísalo, *seruus callidus* da peça. As ações do escravo, além de benefício dos próprios cúmplices (os jovens da comédia), têm como resultado exatamente o fim pretendido pelas meretrizes, ou seja, evitar que uma delas se torne propriedade do soldado. Levando-se isso em consideração, podemos supor que nessa comédia a escolha de uma metáfora que foi introduzida pelas cortesãs teria como efeito causar certo “eco” do poder de sedução das moças, já atestado na primeira cena com a sedução de um dos jovens: tal como uma meretriz prende seu alvo numa armadilha, assim o faz também o escravo, inclusive, apoderando-se de comparação que, nessa comédia, foi marcada na cena inicial como típica do discurso de uma *blanda meretrix*.

Há na peça ainda outra sequência de cenas que pode reforçar nossa hipótese. Depois de dois anos fora, o escravo Crísalo retorna de Éfeso (v. 170-1) e encontra Pistoclero para transmitir-lhe a mensagem de seu dono Mnesíloco sobre a Báquide (v. 177). Ao saber que, como condição para o jovem ficar com sua amada, é preciso pagar a dívida que as meretrizes têm com o soldado (v. 222-3), Crísalo começa a pensar em um plano para tirar dinheiro do *senex* a fim de favorecer seu dono (229-33). Prestes a abordar sua vítima, que sai de casa, o escravo comenta em aparte:

*CH. Extexam ego illum pulchre iam, si di uolunt.
Haud dormitandumst; opus est chryso Chrysalo. 240
Adibo hunc, quem quidem ego hodie faciam hic arietem
Phrix<i>; itaque **tondebo** auro usque ad uiuam cutem. (Bac. 239-42)*

CRÍSALO: Eu vou arruiná-lo⁵⁰³ belamente agora, se os deuses quiserem. Não é hora de dormir no ponto: Crísalo precisa de ouro.⁵⁰⁴ <240> Vou me aproximar

⁵⁰² “Note que as imagens de caça se metamorfoseiam em imagens de pesca: Pistoclero foi bem fígado (102) e não vai se esquivar” (“Note that the hunting images metamorphose into fishing: Pistoclerus has been well hooked (102) and will not wriggle off”).

⁵⁰³ *Extexam* (v. 239): segundo Barsby (p. 119), parecem exclusivos da obra plautina tanto a imagem evocada quanto o termo latino *extexere*, cujo significado atestado pelo *OLD* é “desamarrar; (em citação, em sentido figurado) arruinar (uma pessoa)” (“to unweave; (in quot., transf.) to undo (a person)”). O editor explica que a ideia aqui estaria

dele, de quem, certamente, hoje vou fazer um carneiro⁵⁰⁵ de Frixo.⁵⁰⁶ Assim, vou tosquiar⁵⁰⁷ seu ouro e também deixá-lo em carne viva.⁵⁰⁸

A comicidade da passagem parece estar atrelada a dois elementos que têm como base a comparação entre o velho e um animal. Primeiro, é preciso que Nicobulo seja “transformado” por Crísalo num carneiro (*arietem*, v. 241).⁵⁰⁹ Depois disso, o escravo poderá arrancar todo o pelo (*tondebo*, v. 242) e o ouro do velho. Essa brincadeira introduz duas imagens que serão exploradas mais plenamente em momentos posteriores da peça: o velho como animal e a tosa como sinônimo de engano (a última, como referimos, brincadeira típica da obra plautina).

Nesse momento, o emprego de *tondere* parece trazer uma imagem de tosa mais próxima de seu sentido literal. Isso porque o verbo é combinado com elementos de ordem factual: à

relacionada a descosturar uma peça de roupa a fim de se apropriar de seu tecido. Em sua tradução, Barsby (p. 43) opta por “unweave”. Ernout (1933, p. 27) adota a tradução “je (...) vais (...) plumer”. Em seu comentário à peça, o editor francês apresenta explicação de Lambino: “desnudar um tecido arrancando sua tessitura ou sua lã” (*telam sua textura aut lana nudare*).

⁵⁰⁴ *Opus est chryso Chrysalo* (v. 240): há aqui um jogo de palavras de difícil tradução. Trata-se de uma aliteração e também figura etimológica (χρυσῶ χρυσάλῳ) que envolve o nome do escravo calejado da peça e o termo grego *chrysos* (χρυσός), equivalente ao substantivo latino mais recorrente *aurum*. Na mesma comédia, é registrada brincadeira semelhante com o nome do pedagogo *Lydus* (cf. v. 129: *non omnis aetas, Lyde, ludo conuenit*). Ernout (1933, p. 27) opta pela tradução “il faut un Crésus à Chrysale”, e Barsby (p. 43), por “Golden boy needs gold”.

⁵⁰⁵ O termo *aries* é registrado apenas quatro vezes em Plauto. Nas duas menções em *Báquides* (241, 1148) refere-se ao animal, isto é, ao carneiro. Já n’*Os cativos* (797) e em *Cásina* (849) é ao sentido militar do termo, ou seja, “ariete”, a que se parece aludir (cf. sentido 4 do termo no *OLD*).

⁵⁰⁶ *Faciam (...) arietem Phrix<i>* (v. 240-1): a referência mitológica neste verso é a Frixo, filho do rei eólio Atamas e de sua esposa Nefele. Segundo Grimal (p. 373-4), Frixo e sua irmã, Helé, seriam sacrificados a Zeus Lafístio pelo pai, sob os conselhos de sua segunda esposa, Inó, mas teriam sido salvos, pois receberam do deus um carneiro alado, de velo de ouro (outra versão do mito, conta que o animal teria sido enviado pela mãe dos jovens). Montados no carneiro, ambos voaram de Orcômeno ao Oriente, mas apenas Frixo chegaria a salvo à Cólquida; Helé teria caído no mar durante a viagem. Já na Cólquida, a Frixo é oferecida em casamento a filha do seu rei protetor Aietes, Calcíope. Como forma de agradecimento, o jovem sacrifica o carneiro a Zeus e oferece o velo do animal ao rei. Mais tarde, esse mesmo velo foi alvo da expedição dos Argonautas, liderada por Jasão. Barsby (p. 119-20) discute brevemente a questão sobre o conhecimento do público plautino sobre aspectos da mitologia grega, a que se faz menção na passagem. Sobre isso, cf. ainda a postura mais cética de Jocelyn, 2001, p. 261-96, referida em nota anterior (nota 423).

⁵⁰⁷ *Tondebo* (v. 242): dentre os sentidos previstos no *OLD* para o verbo *tondere* está o de “tosquiar”, “cortar”, ao qual o dicionário relaciona essa passagem plautina. Como veremos, vocábulos derivados desse verbo serão retomados outras vezes ao longo da peça.

⁵⁰⁸ *Ad uiuam cutem* (v. 242): o termo *cutis* significa “pele”. O *OLD* apresenta no sentido 1 do verbete a expressão *ad cutem tondere*, que significa “to shave clean” (“raspar completamente”) (cf. *Per.* 829). Na tentativa de retomar o sentido original de *cutis*, optamos pela tradução “em carne viva”, “sem pele; esfolado” (Houaiss). Ernout (1933, p. 27) traduz “raser jusqu’au vif”, e Barsby (p. 43), “(shorn) right to the quick”.

⁵⁰⁹ Já perto do final da peça, é o velho Nicobulo que vai ser agente da mesma mudança: “nós seremos carneiros rudes, agora vamos avançar contra vocês” (*arietes truces nos erimus, iam in uos incursabimus*, *Bac.* 1148).

primeira vista, a menção ao carneiro de Frixo⁵¹⁰ já reforça, ao menos aos que reconhecerem a alusão mítica, a ideia da tosa, em sentido estrito (*i. e.*, o fato de que o velo fora, segundo a história conhecida, retirado do carneiro alado). A ideia é reforçada pela expressão “(*tondebo*) *ad uiuam cutem*” (v. 242), que nos parece ter força bastante visual.⁵¹¹ Mas veremos que em outras passagens da peça⁵¹² há emprego que alude ao sentido figurado de termos desse mesmo campo semântico, como o verbo *attondere*. Esse uso leva Fantham (1972, p. 103) a considerar o derivado de *tondere* um *Leitmotiv* nessa peça.⁵¹³

O *OLD* não prevê o sentido figurado de engano, que *tondeo* efetivamente evoca em *Báquides*. Mesmo assim, é preciso reconhecer que a ocorrência desse verbo – na fala de um *seruus callidus* e nomeando a vítima como um ser mitológico (que não será, então, evidentemente, entendido em sentido literal, já que estamos em peça de Plauto e não de Aristófanes) – evoca claramente o sentido figurado do termo, como “roubar” (ou, como coloquialmente dizemos, “rapar” o dinheiro de alguém),⁵¹⁴ e, portanto, a polissemia da tosa.⁵¹⁵ Contudo, significativo é que, além disso, a introdução da ideia da tosquia por meio de *tondere* a essa altura do enredo já serve para preparar o público para a parte final da peça, numa cena em que o sentido figurado de *attondere* será explorado em associação com outros termos do mesmo campo semântico. Ainda quanto a esse aspecto, acreditamos que a presença das já mencionadas comparações entre jovem e pássaro e entre armadilha e engano também poderiam enfatizar o

⁵¹⁰ Barsby ainda aponta a discussão sobre a origem da menção mitológica: já se teria feito a alusão ao velo de ouro de Jasão no modelo menândrico ou seria uma inovação plautina? Fraenkel (2007, p. 25; 53-5) defende que a brincadeira se originou na versão romana da peça (contra a afirmação de Fraenkel, cf. Prescott, 1932). De todo modo, segundo o editor de *Báquides*, mais significativo é o fato de que o comediógrafo romano faz uso mais fecundo de imagens associadas a engano do que Menandro. A menção ao carneiro de Frixo, que alude ao velo, evocaria aqui a imagem da tosa, que, segundo Barsby, seria particularmente favorita de Plauto. Discutiremos mais profundamente o uso dessa imagem na obra plautina adiante.

⁵¹¹ Nesse sentido, concordamos com a afirmação de Bianco (2003, p. 46): “a tosa profetizada ao rico dono encontra, nesse caso, formulação vigorosa, graças ao instrumental mítico e à potência hiperbólica da linguagem empregada (*ad uiuam cutem*)” (“la tosatura vaticinata al ricco padrone trova, in questo caso, una formulazione vigorosa, grazie all’armamentario mitico e alla potenza iperbolica del linguaggio impiegato (*ad vivam cutem*)”).

⁵¹² A imagem da tosa é bastante explorada também em outras peças de Plauto: cf. *Mer.* 524-6, *Per.* 829; em outras peças, outros termos aludem à mesma ideia: *Capt.* 266-9 (*tonstrina; admutilabit*); *Mil.* 768 (*admutiletur*). Cf. Fantham, 1972, p. 103-4.

⁵¹³ “Isso [*i. e.*, a associação entre engano e tosa] é explorado amplamente em *Báquides*, peça em que *attondere* oferece verdadeiramente um *Leitmotiv*” (“This is exploited at greater length in *Bacchides*, a play in which *attondere* virtually provides a leit-motif”).

⁵¹⁴ Lembramos que o verbo “tosquiar” em português pode também ter esse sentido figurado (cf. sentido 6 do verbete no Houaiss).

⁵¹⁵ Nesse sentido, concordamos com a leitura metafórica de Fraenkel (2007, p. 55), que citamos em nota adiante (cf. nota 541).

aspecto risível da associação entre homem e animal, servindo como mote inicial para brincadeiras de semelhante teor ao longo do enredo. Ratifica o valor polissêmico de *tondere* naquela fala de Crísalo (v. 242), o fato de que, com o avançar do enredo, os velhos vão ser equiparados, cada vez em maior medida, a animais, mais especificamente a ovelhas.

O próximo registro da imagem da tosa ocorre já perto do final da peça, quando Nicobulo admite que Crísalo conseguiu enganá-lo. O próprio velho relata a derrota diante da artimanha do escravo, anunciando que foi “tosquiado”:

*NI. Chrysalus med hodie lacerauit, Chrysalus me miserum spoliauit
Is me scelus auro usque attondit dolis doctis indoctum ut lubitumst. (Bac. 1094-5)*

NICOBULO: Crísalo dilacerou-me hoje, Crísalo me arrancou os espólios,⁵¹⁶ a mim, um miserável. Esse criminoso, do jeito que quis, **pelou-me**,⁵¹⁷ eu, um bobo, até o ouro com seus espertos enganos.

Na lástima de Nicobulo pelo sucesso de Crísalo em executar seu anunciado plano de lhe arrancar todo o ouro, chamam a atenção alguns aspectos relacionados às escolhas lexicais de nosso comediógrafo. Nota-se, de um lado, um tom bastante elevado que estudiosos costumam atribuir a verbos como *lacerauit* (v. 1094) e *spoliauit* (v. 1094). Por outro lado, *attondit* (1095) parece reforçar, por contraste, o caráter mais cômico da passagem. Observemos com mais cuidado essa impressão.

Quanto ao matiz mais elevado, mencionamos primeiramente a observação de Barsby (p. 183), que atribui à passagem tom de lamentação, segundo ele, típico da tragédia. Esse tom seria resultado não apenas da repetição em anáfora, mas também da rima (ou homeoteleuto), recursos presentes no verso 1094 (***Chrysalus med hodie lacerauit, Chrysalus me miserum spoliauit***; grifo

⁵¹⁶ *Spoliauit* (v. 1094): o verbo *spolio* significa, inicialmente, “despir”, “desnudar” (cf. sentido 1 do verbete *spolio* do *OLD*), mas também tem conotação militar de “tirar as armas do inimigo”, “pilhá-lo” (cf. sentido 2 do mesmo verbete).

⁵¹⁷ *Attondit* (v. 1094): note-se a polissemia do verbo *attondere* que significa não apenas “tosar, tirar o pelo” (cf. sentido 1 do verbete *attondeo* do *OLD*) como também “despojar” (cf. sentido 2a do mesmo verbete). Optamos pela expressão “pelar”, que em português pode traduzir ambas as ideias (cf. Houaiss, sentido 1 (“tirar o pelo”) e o sentido figurado, listado no sentido 2 do mesmo termo (“tirar (os pertences) de alguém, geralmente de modo ilícito; depenar, furtar”).

nosso).⁵¹⁸ Além disso, os verbos *laceravit* e *spoliavit*, dada sua semântica, podem evocar o contexto bélico,⁵¹⁹ já presente em outras passagens de *Báquides*. Destacam-se na peça aquelas em que Crísalo faz uma representação exagerada de si mesmo – nos termos de Fraenkel ([1922] 2007, p. 165-7), “Glorifizierung”, recurso típico do *seruus callidus* plautino, que envolve, entre outros elementos, o emprego de vocábulos de semântica militar.⁵²⁰ Mesmo que aqui os termos não estejam na fala de um escravo, ao se caracterizar como alguém que foi despojado e espoliado, o velho parece evocar as palavras com que o ludíbrico de Crísalo é por este comparado com façanhas heroicas. Dessa forma, as palavras de Nicobulo, ao ecoar as do *seruus*, confirmam a glorificação de Crísalo e o resultado de seu engano.

Já o verbo *attondere* (v. 1095) poderia, de certa forma, se contrapor a esse tom mais elevado ao trazer novamente à tona a imagem da tosquia (presente no verso 242, como comentamos acima). Seu efeito não seria apenas reintroduzir o mote do velho enganado como um animal, mas também, segundo nosso ponto de vista, propiciar uma mudança na leitura de toda a passagem que discutimos neste momento (v. 1094-5). Lembrando-se de que a comparação entre homem e animal já se fez presente em outros pontos do enredo de *Báquides*, aquele que relacionasse esse emprego de *attondere* à imagem da tosa poderia relacionar o verbo *spoliare* antes com seu sentido mais literal de “despir”, “desnudar” (que poderia ser evidenciados por uma tradução como “deixar pelado”) do que com seu sentido bélico. Com isso, o aspecto marcial da passagem se enfraqueceria, dando espaço a uma leitura que evidenciasse ainda mais a brincadeira com o campo semântico animal, por meio da imagem da tosa.⁵²¹ Em última instância, poderíamos

⁵¹⁸ Especialmente sobre o verbo *lacerare* (v. 1094), essa nuance é atestada no item b do sentido 1 do verbo no *OLD*: “(como um sinal de pesar); especialmente, arrancar o cabelo” (“(as a sign of grief); esp. to tear the hair”). Quanto aos recursos plautinos que possivelmente atribuiriam tom trágico a determinadas passagens, cf. nota ao verso 251 no comentário de Barsby (p. 120).

⁵¹⁹ Para exemplos do verbo *lacerare*, cf. *ENN. scen. 73*, *VERG. A. 12.98*; para o verbo *spoliare*, cf. *LIV. 2.55.5*; *ENN. Ann. 619*.

⁵²⁰ Conferir, por exemplo, as passagens em que o escravo narra suas “proezas” ao longo da peça (cf. por exemplo, v. 170-7; 640-66). Fraenkel (2007, p. 46-7) aponta ainda para os elementos militares presentes também na ária de Crísalo (v. 925-78).

⁵²¹ Ainda que não se confirme nossa hipótese, não concordamos com a afirmação de Fantham (1972, p. 103) de que nessa passagem, em oposição à cena final das meretrizes, a menção de *attondeo* é casual (“Despojado de seu ouro, Nicobulo vai se tornar o carneiro dourado de Frixo e Héle. Esse fato é retomado por uma alusão **casual** no verso 1095; *is me scelus auro usque attondit dolis doctis indoctum ut lubitumst*; mas o último registro da expressão, na última cena, 1125: *attonsae hae quiden ambae usque sunt*, foi utilizado por Plauto como base para todo um *canticum* executado por quatro atores; v. 1120-48” (“Fleeced of his gold, Nicobulus will become the golden ram of Phrixus and Helle. This is recalled by a **casual** allusion in 1095; *is me scelus auro usque attondit dolis doctis indoctum ut lubitumst*; but the final appearance of the idiom, in the last scene, 1125: *attonsae hae quiden ambae usque sunt*, has been used by Plautus as the basis for a whole *canticum* for four performers; vv. 1120-48”).

dizer que, sob a luz dessa interpretação mais voltada para a metáfora envolvendo animais, o escravo venceu o velho não por seus feitos heroicos, mas por meio da tosquia, da transformação desse velho num animal completamente enganado.

Como veremos, o verbo *attondere* voltará a ser registrado em *Báquides* na cena final, mais especificamente na passagem em que as meretrizes comparam os velhos a ovelhas (v. 1120-42). A depender de como fosse enunciada pelos atores da época, ao espectador plautino em geral talvez a brincadeira que, conforme propomos, atenua o sentido bélico de *spoliare* e do passo correspondente passasse despercebida. Mas, em havendo atores e espectadores atentos aos ecos do texto (e, sobretudo, ao apreciador moderno de Plauto, a quem é possível reler a peça ou verificar novamente passagens já lidas, por exemplo),⁵²² provavelmente a recorrência da imagem da tosa em diferentes momentos desse enredo pode oferecer, na passagem em apreço, uma percepção que é afetada, também retroativamente, pelos efeitos cômicos que se constroem em torno dessa imagem ao longo da comédia.

É interessante notar ainda que parece haver certa gradação no uso da imagem da tosa em *Báquides*. Recordemos que a primeira menção que discutimos aqui envolve o termo *tondere*, cujo significado está mais próximo do sentido mais literal de “tosquiar”. Já a menção seguinte, como vimos há pouco, parece reforçar o caráter metafórico de *attondere*, permitindo, inclusive, uma interpretação diferente de toda a passagem em que o termo se encontra. Por fim, a próxima menção de *attondere* na peça, como veremos, vai girar em torno da construção da imagem dos velhos como ovelhas “tosquiadas”, pois depenadas pelos enganos sofridos.

Passemos então a analisar mais detalhadamente essa passagem em que se registra a última menção da imagem da tosa. Já bem próximo do final do enredo, o trecho envolve o seguinte diálogo entre as meretrizes e os dois velhos da peça, Filóxeno e Nicobulo:

BA. *Quis sonitu ac | tumultu tanto [nomine] nominat me atque pultat aedes?*
NI. *Ego atque hic.*
BA. *Quid hoc est negoti nam, amabo?* 1121^a
Quis has huc ouis adegit? 1121^b
NI. *Ouis nos uocant pessumae.*
SO. *Pastor harum*
Dormit, quom [haec] eunt a pecu palitantes.

⁵²² Sobre as diferentes interpretações possíveis por parte dos espectadores da época de Plauto e de um leitor moderno, cf. o já mencionado estudo de Sharrock, 2009.

BA. <i>At pol nitent; haud sordidae uidentur ambae.</i>	
SO. <i>Attonsae hae quidem ambae usque sunt.</i>	
PH. <i>Vt uidentur</i>	1125
<i>Deridere nos!</i>	
NI. <i>Sine suo usque arbitrato.</i>	
BA. <i>Rerum ter in anno tu has tonsitari?</i>	
SO. <i>Pol hodie altera iam bis detonsa certo est.</i>	
<BA.> <i>Vetulae sunt thimiame[†].</i>	
SO. <i>At bonas fuisse credo.</i>	
BA. <i>Viden limulis, obsecro, ut intuentur?</i>	1130
<SO.> <i>Ecastor sine omni arbitror malitia esse.</i>	
PHI. <i>Merito hoc nobis fit, qui quidem huc uenerimus.</i>	
BA. <i>Cogantur quidem intro.</i>	
SO. <i>Haud scio quid eo opus sit;</i>	
<i>Quae nec lac[tem] nec lanam ullam habent; sic sine astent.</i>	
<i>Exsoluere quanti fuere; omnis fructus</i>	1135
<i>Iam illis decedit; non uides ut palantes</i>	
<i>[Solae liberae]</i>	
<i>Grassentur? quin aetate credo esse mutas;</i>	
<i>Ne balant quidem, quom a pecu cetero absunt;</i>	1139 ^a
<i>Stultae atque haud malae uidentur.</i>	1139 ^b
BA. <i>Reuertamur intro, soror.</i>	
NI. <i>Ilico ambae</i>	1140 ^a
<i>Manete; haec oues uolunt uos.</i>	1140 ^b
SO. <i>Prodigium hoc quidemst; humana nos uoce appellant oues.</i>	
PH. <i>Haec oues uobis malam rem magnam quam debent dabunt.</i>	
(...)	
NI. <i>Arietes truces nos erimus, iam in uos incursabimus. (Bac. 1120-42;48; grifo nosso)</i>	

BÁQUIDE: Quem, com tanto barulho e baderna, me chama [pelo nome] e bate à porta?

NIC.: Eu e ele.

BÁQ.: O que há então, por favor? Quem arrastou essas **ovelhas** para cá?

NIC.: Essas desqualificadas estão nos chamando de **ovelhas**.

IRMÃ: O pastor delas está dormindo, pois [elas] vieram para longe do rebanho **balindo**.⁵²³

BÁQ.: Mas, por Pólux, estão brilhando, as duas não parecem nem um pouquinho sujas.

IRMÃ: De fato, as duas, com certeza, **foram tosquiadas**.

FILÓXENO: Parece que elas estão zombando de nós!

NIC.: Deixe-as à vontade.

⁵²³ *Palitantes* (v. 1123): o termo aqui é uma conjectura proposta por Camerarius em seu comentário à obra de Plauto (o mesmo ocorre no verso 1136, mas ali Ernout prefere seguir os códices e registra *palantes*); cf. aparato crítico de Ernout (1933, p. 75). Em seu comentário à peça, o editor francês (1935, p. 126) informa que *palitantes* é um hápax.

BÁQ.: Você acha que elas **são tosquiadas**⁵²⁴ três vezes ao ano?
 IRMÃ: Por Pólux, esta, com certeza, **foi tosquiada**⁵²⁵ duas vezes hoje.
 <BÁQ.>: São velhinhas decrépitas.⁵²⁶
 IRMÃ: Mas acredito que elas já foram boas.
 BÁQ.: Está vendo como elas nos olham atravessado? <1130>
 <IRMÃ>: Por Castor, acho que elas não têm nenhuma malícia.
 FIL.: É o que nós merecemos por termos vindo aqui.
 BÁQ.: Que sejam levadas para dentro então.
 IRMÃ: Não sei por que razão: elas **não têm leite, nem lã**. Deixe-as paradas aí em pé. Perderam tudo quanto havia: todo uso já lhes foi arrancado. <1135> Não vê como ficam andando [sozinhas e livres], vagando? E até acredito que ficaram mudas devido à idade! Por isso não **balem**, quando se afastam do restante do rebanho. Parecem ser tolas e boas.
 BÁQ.: Voltemos para dentro, irmã.
 NIC.: Fiquem paradas aí <1140^a>. Essas **ovelhas** aqui querem vocês.
 IRMÃ: Mas isso é um milagre! As **ovelhas** nos chamam com voz de gente.
 FIL.: Essas **ovelhas** aqui darão a vocês um grande dano como devem.
 (...)
 NIC.: Vamos ser **carneiros rudes**. Agora vamos atacá-las.⁵²⁷

Vemos que a cena gira em torno da brincadeira das meretrizes, que, de volta ao palco, atuam de modo tão jocoso quanto fizeram com Pistoclero na primeira cena, mas elegem um novo alvo para sua comparação. Aqui, na opinião das irmãs, os velhos da peça são ovelhas (*ouis*, v. 1121^b, *oues*, v. 1140^b, 1141, 1142).⁵²⁸ Se, até esse ponto do enredo, o efeito resultante das comparações com animais poderia parecer mais discreto ou indireto, muitas vezes dependente de informações exteriores ao enredo (como no caso da referência mitológica na passagem enunciada por Crísalo, v. 239-42), nesse passo diversos fatores contribuem para a explicitação de sentidos relacionados à especificidade da preferência plautina por esse animal.⁵²⁹

⁵²⁴ Segundo Ernout (1935, p. 126), também *tonsitari* é um hápax.

⁵²⁵ *Detonsa* (v. 1128): o *OLD* indica essa passagem plautina no sentido 1 de *detondeo*, para o qual, a exemplo de *tondere*, não se prevê conotação figurada: “tosar ou cortar (um animal); cortar curto o cabelo (de uma pessoa), aparar” (to shear or clip (an animal); to cut the hair of (a person) short, crop”).

⁵²⁶ *Thimiame*^t (v. 1129): a forma tal como transmitida nos manuscritos não é uma palavra reconhecidamente latina (cf. Ernout, 1933, p. 76; Barsby (p. 186)). Ernout (1933, p. 76) traduz o termo por “bien décrépites”; Barsby (p. 87), por “useless”.

⁵²⁷ *Incursabimus* (v. 1148): Adams (1982, p. 191) aponta para o sentido sexual do verbo *incursare*.

⁵²⁸ Bianco (2003) discute mais detalhadamente o tratamento dado aos *senes* em Plauto. Sobre a comparação com animais, conferir especificamente os capítulos “Il ‘bestiario’ del vecchio” e “*Hircus et ovis*. Caratterizzazioni animalesche della vecchiaia” da mesma obra, aos quais fazemos referência de forma mais pontual, quando pertinente, nesse estudo.

⁵²⁹ Bianco (2003, p. 45) compara o desenvolvimento da imagem do velho como ovelha, empregada também n’*O mercador*, como vimos: “de todo modo, a imagem do *senex/ouis* na comédia permanece um ornamento momentâneo do diálogo, à diferença de *Báquides*, na qual se encontra um efeito cênico poderoso. Precisamente nessa comédia, a

Ao que consta,⁵³⁰ inclusive pelo que podemos deprender de registros nas comédias plautinas (cf. *Mer.* 524; *Per.* 172-4) e também nas de Terêncio (*Ad.* 534), a ovelha seria tomada por animal tolo. Parecem enfatizar esse tom de ingenuidade, por um lado, a descrição que as irmãs fazem de seu rebanho e, por outro lado, a reação bastante leniente por parte de um dos velhos, principalmente na parte inicial do diálogo que reproduzimos acima. Observemos como os ecos das falas de Crísalo relacionados à tosa servirão à caracterização dos personagens femininos dessa peça plautina.

Notando a presença de Nicobulo e Filóxeno (v. 1120) diante de sua porta, uma das Báquides imediatamente os identifica com ovelhas (v. 1121^b) e começa a elencar atributos dessa espécie: as ovelhas balem (*palitantes*, v. 1123; *balant*, v. 1139^a), estão limpas (*nitent*, v. 1124; *haud sordidae uidentur*, v. 1124) e foram tosquiadas (*attonsae*, v. 1125; *tonsitari*, v. 1127; *detonsa*, v. 1128). São velhinhas (*uetulae*, v. 1129),⁵³¹ não dão leite,⁵³² nem lã (*nec lac[tem] nec lanam ullam habent*, v. 1134) e, devido à idade avançada, parece que se tornaram mudas (*quin aetate credo esse mutas*, v. 1138).⁵³³

identificação velhos/ovelhas encontra um amplo desenvolvimento dramático” (“Ad ogni modo, l’immagine del *senex/ovis* nella commedia rimane una decorazione momentanea del dialogo, a differenza delle *Bacchides*, in cui si trova un effetto scenico poderoso. Proprio in questa commedia l’identificazione dei vecchi/pecore trova un ampio sviluppo drammatico”). Como procuramos discutir neste capítulo, ao analisar a cena do sonho n’*O mercador* (cf. seção 3.3), acreditamos que a presença da imagem da ovelha ali não é meramente “decorativa”, mas contribui para enfatizar um comportamento previsto para a meretriz (o qual se tenta, porém, ocultar inicialmente).

⁵³⁰ Wortmann (1883, p. 29) indica a semelhança nas peças plautinas entre a imagem da ovelha e a do asno, animais frequentemente associados ao homem estúpido e ignorante. Ernout (1935, p. 126) aponta a associação com a imagem de animal indefeso. Svendsen (1971, p. 88-9, 196-7) supõe que o tema da estupidez tenha relação com a natureza gregária das ovelhas (p. 88), mas indica certo tom proverbial para a ideia: segundo o estudioso, um provérbio grego, envolvendo a estupidez das ovelhas, já teria sido mote para os cômicos (Aristófanes (IV-V a.C.), *Nu.* 1203; *V.* 32) e para Diógenes Laerte (c. III d.C.) (7. 47), que o associa a um homem rico.

⁵³¹ Svendsen (1971, p. 204) aponta a recorrência desse adjetivo, em seu grau diminutivo (para bibliografia sobre o uso de diminutivos em Plauto, cf. nota 482), modificando *senex*, para caracterizar esse tipo de personagem seja como humano (*Epid.* 666, *Per.* 266), seja como animal (*As.* 340, *Cas.* 535, *Men.* 864, *Merc.* 525). O estudioso remete à observação de Ernout (1935, p. 127), que afirma que o diminutivo *uetulus* deve ter se originado a partir de um vocabulário rural (“vocabulaire campagnard”). Como vimos, neste capítulo, um dos *senes* d’*O mercador* também é caracterizado como “ovelha velhinha” (*Mer.* 525).

⁵³² Em nossa defesa, o Prof. Dr. Robson Cesila sugeriu que, pelo contexto, nessa passagem pode haver um duplo sentido relacionando leite e esperma. Se assim é, a impressão é que se trata de uma metáfora não tão frequente em latim, pois não dicionarizada no *OLD* (que não aponta nenhum sentido que aluda a essa relação). Para um estudo sobre a questão específica, seria necessário verificar se esse possível duplo sentido pode ser confirmado em outros passos da poesia plautina.

⁵³³ Fantham (1972, p. 104) afirma que é essa descrição dos velhos como ovelhas que introduz o tema da tosa: “para introduzir o tema do *attondere*, os velhos são descritos como *oues*” (“To introduce the *attondere* theme the old men are described as *oues*”). A nosso ver, como tentamos mostrar em nossa análise do emprego de imagens de animais em *Báquides*, o tema já havia sido introduzido anteriormente, seja pela animalização dos enganados na peça, seja pela fala de Crísalo (v. 239-42) e também pela de Nicobulo (v. 1094-5) posteriormente.

Dentre as características mencionadas pela meretriz, a que envolve a tosa é crucial para a cena. A brincadeira das Báquides joga com a polissemia de *tondere* e de seus derivados – alguns com sentido mais próximo da ideia literal de tirar pelos, como *detonsa* (v. 1128), outros já com sentido mais figurado, como *attonsae* (v. 1125) – a considerável quantidade de vezes que os velhos foram enganados naquele dia. Na primeira menção à tosquia nesse diálogo, uma das irmãs afirma que as duas ovelhas passaram por esse processo (*attonsae hae quidem ambae usque sunt*, v. 1125). Em seguida, ao ser questionada pela Báquide sobre a possibilidade de essas ovelhas serem tosquiadas três vezes ao ano (v. 1127), a irmã responde que, ao menos naquele dia, uma delas (isto é, Nicobulo) já foi tosada duas vezes (v. 1128).

Por um lado, é evidente que a dupla tosa mencionada pela irmã faz referência aos dois enganos impostos aos velhos pelo escravo Crísalo. Por outro lado, no entanto, parece haver na cena – ecoando aspectos dos já comentados registros anteriores da imagem da tosa na fala de Crísalo (241-2) e na de Nicobulo (1094-5)⁵³⁴ – uma brincadeira com as duas dimensões da imagem dos velhos como ovelhas. Ora há, por exemplo, na mencionada série de elementos usados pelas meretrizes para descrever seu rebanho uma aproximação de fato entre Nicobulo e Filóxeno e esses animais, quase como se, naquele momento, os velhos se transformassem realmente em ovelhas. Ora o sentido figurado de tosa como engano, de ovelha como representação de alguém tolo é o que parece ficar mais destacado, como na menção da dupla tosa.⁵³⁵

⁵³⁴ Como temos defendido, parece haver em *Báquides* um uso estratégico das menções a animais na peça; uso esse que vai pouco a pouco construindo uma rede de associações entre os personagens alvo das comparações e as ideias associadas aos animais com que são comparados. Por isso, diferentemente de N. W. Slater (2000 [1985], p. 94), acreditamos que aqui se retomam ambas as menções anteriores à tosa. O estudioso limita a retomada à menção feita por Crísalo: “as duas irmãs zombam dos velhos como ovelhas. Esse conceito ecoa e duplica a imagem de Nicobulo como o carneiro de Frixo prestes a ser limpo de seu ouro, que Crísalo usou anteriormente (241-42)” (“The two sisters mock the old men as sheep. This conceit echoes and doubles the image of Nicobulus as the ram of Phrixus about to be sheared of its gold, which Chrysalus used early on (241-42)”).

⁵³⁵ Fraenkel (2007, p. 55) comenta a forma como Plauto explora a metáfora nessa passagem: “É claro que Plauto encontrou na linguagem cotidiana o sentido metafórico de *tondere*, *attondere* (nós diríamos, “pelar”) em paralelo com seu sentido literal e fez uso disso a sua própria maneira. N’*Os cativos*, ele se refere aos negócios do barbeiro, n’*O mercador* e em *Báquides*, à tosa da ovelha. Ampliando sua imaginação cômica (...), o resultado óbvio é que o velho tosado se torne uma velha ovelha. Em *Mer.* 524 e *Bac.* 242, esse fato permanece um ornamento passageiro no diálogo, mas no ato final de *Báquides*, Plauto constrói o motivo de forma vigorosa e, com isso, obtém um efeito cênico poderoso que reconhecidamente destrói o *éthos* da passagem” (“It is clear that Plautus has found in everyday language the metaphorical meaning of *tondere*, *attondere* (as we say ‘fleece’) alongside the literal meaning and has made use of it in his own way. In *Captivi* he referred to the barber’s trade, in *Mercator* and *Bacchides* to sheep-shearing. In keeping with his comic imagination (...), the obvious result was the shorn old man became an old sheep. In *Merc.* 524 and *Bacch.* 242 this remains a passing ornament in the dialogue, but in the final act of *Bacchides* he builds up the motif strongly and so achieves a powerful stage effect which admittedly destroys the ethos of the

Nota-se como o texto plautino representa o poder de persuasão das moças: num determinado momento da conversa, a comparação feita pelas meretrizes entre *senes* e *ouis* é levada a tal extremo que os próprios velhos acabam por se denominarem como ovelhas. Vejamos como isso se dá. No início do diálogo, ambos os pais dos jovens se mostram resistentes: Nicobulo considera as duas irmãs desqualificadas (*pessumae*, v. 1122); Filóxeno toma a brincadeira como troça (v. 1125-6) e chega até a admitir que eles merecem tal tratamento por terem ido à casa das Báquides (v. 1132). Mas Nicobulo dá sinais de que não resiste mais aos encantos das meretrizes. O velho ordena que elas fiquem paradas e acrescenta: “essas ovelhas aqui querem vocês” (v. 1140^b). A reação da Báquide é instantânea. A irmã fica maravilhada com o *prodigium* (v. 1141) que acaba de presenciar: “mas isso é um milagre! As ovelhas nos chamam com voz de gente” (v. 1141).⁵³⁶ Contudo, a “humanização” dos velhos é temporária. Logo a metáfora animal restabelece-se, e Nicobulo, que até ali se recusara a mostrar sensibilidade, decreta: “vamos ser carneiros rudes. Agora vamos atacá-las” (v. 1148).

Pelo tom de zombaria da reação da Báquide diante do *prodigium* dos velhos, percebemos que, na opinião das meretrizes, a vontade das “ovelhas” não é levada a sério. Com o desprezo das meretrizes, Nicobulo vê a necessidade de que ele e o amigo retrocedam à forma animal, mas não mais como ovelhas, e sim como carneiros. Há, então, uma alteração que envolve o sexo dos animais aos quais os *senes* de *Báquides* são comparados: os velhos passam de *oues* a *arietes*.⁵³⁷

Seria essa “masculinização” suficiente para que Nicobulo e Filóxeno (re)assumissem o papel de comando (mesmo que apenas no campo sexual) antes que essa comédia se encerre? Nossa impressão é de que não.⁵³⁸ Nesse sentido, acreditamos que outra faceta da imagem da

passage”).

⁵³⁶ Bianco (2003, p. 46) chama a atenção para essa mudança de sentidos envolvendo a metáfora das ovelhas: “por meio das palavras da meretriz, marcadas por uma forte carga humorística relacionada à *senectus* das ovelhas, que pela idade *nec lac nec lanam ullam habent* (*Bac.* 1134) e tornaram-se *mutae* (*Bac.* 1138), a metáfora das *oues* afasta-se lentamente tanto do sentido literal quanto do seu primeiro sentido figurado e, com a resposta dos dois velhos (*haec oues uolunt uos* v. 1140a e em seguida ainda nos versos 1142 e 1145), impregna-se de novas valências” (“Attraverso le parole della cortigiana, contrassegnate da una forte carica umoristica per la *senectus* delle pecore, che per l’età *nec lac nec lanam ullam habent* (*Bacch.* 1134) e sono diventate *mutae* (*Bacch.* 1138), la metafora delle *oues* lentamente slitta tanto dal senso letterale quanto dal suo primo sovransenso e, con la replica dei due vecchi (*haec oues uolunt uos* v. 1140a e poi ancora ai v. 1142 e 1145), si carica di nuove valenze”).

⁵³⁷ Fantham (1972, p. 104) chama a atenção para a mudança de sexo dos velhos: “finalmente (1148) as *oues* passarão por uma transformação plautina e mudarão de sexo para se tornarem carneiros batedores” (“Finally (1148) the *oues* will undergo a Plautine transformation and change sex to become butting rams”).

⁵³⁸ Nesse aspecto, concordamos com N. W. Slater (2000 [1985], p. 94): “uma vez que eles [*i. e.*, os velhos] tenham adotado de modo imaginativo esse papel, não importa se eles ameaçam se transformar em um tipo de rebanho mais viril e feroz (1148), eles foram condenados por si mesmos a serem conduzidos, não a conduzir. Ainda que Nicobulo

ovelha, tal qual enunciada pelas meretrizes, pode contribuir para consolidar a hipótese de que a transformação cênica dos velhos em carneiros não bastaria para torná-los personagens mais ativos ou com voz efetiva nesse embate com aquelas mulheres.

Como pudemos observar, para preparar a associação feita pelas meretrizes entre a ovelha e personagens ingênuos (os velhos de *Báquides*), a tolice desses já fora reforçada pelos enganos logrados por Crísalo. Mas, por outro lado, para a construção do *éthos* da ovelha como o de um ser mais passivo, não parece ser irrelevante o fato de que o animal escolhido pelas meretrizes represente o lado feminino da espécie, no caso, a fêmea do carneiro.⁵³⁹ Nesse passo plautino, podemos, pois, nos lembrar da caracterização, vista em outros autores romanos, do feminino como esfera da falta de uma atitude mais ativa (em caráter privado ou social), conforme observamos em nossa Introdução.

Vimos que, nessa peça, um dos velhos (aliás, o mesmo que enuncia a ameaça de transformação de ambos os *senes* em carneiros) já havia sido tratado como *aries*,⁵⁴⁰ quando Crísalo o comparava ao carneiro de Frixo. Mas não é à imagem desse animal que se relaciona costumeiramente o tipo do *senex* nas comédias plautinas: os velhos costumam ser comparados a bodes (*hircus*).⁵⁴¹ Nesse sentido, diferem não apenas o animal a que se comparam os *senes* de *Báquides*, mas principalmente as características evocadas em tal comparação. Enquanto a imagem da ovelha remete à tolice e passividade, a do bode remeteria à esfera erótica e potência sexual, sobretudo, pela relação com os odores.⁵⁴²

seja lento para reconhecer o fato (ele protesta vigorosamente no verso 1163), essa aceitação do papel também implica submissão à sedução (não teatral), e os dois homens são finalmente conduzidos para dentro da casa” (“Once they have imaginatively adopted this role, no matter whether they threaten to transform themselves into a more virile and fierce type of herd animal (1148), they are self-condemned to be led, not to lead. Though Nicobulus is slow to recognize the fact (he protests vigorously at 1163), this acceptance of role also implies submission to the (nontheatrical) seduction, and the two old men are finally drawn into the house”).

⁵³⁹ Segundo o *OLD*, *ouis*, em sentido mais amplo, pode designar tanto a ovelha quanto o carneiro; mas, em contraste com *aries*, costuma designar especificamente a ovelha (sentido b).

⁵⁴⁰ O termo *aries* é registrado em três das comédias plautinas. Além das menções em *Báquides*, que comentamos aqui (241, 1148), *aries* também é registrado no verso 797 d’*Os cativos* e 849 de *Cásina*, mas ali, além de não fazer referência a um *senex*, o uso remete ao sentido militar do termo, que designa a máquina de guerra aríete (cf. *OLD*).

⁵⁴¹ Diversos dos registros do termo *hircus* estão associados, direta ou indiretamente, ao tipo do *senex*: *Cás.* 550, 1018 (cf. Bianco, 2003, p. 39-41; Rocha, p. 177, n. 284); *Merc.* 272, 275 (cf. Svendsen, 1971, p. 85 e discussão sobre *O mercador* neste capítulo) e *Men.* 838 (o trecho é pouco seguro, e sua *emendatio* é bastante discutida (cf. nota 426). Em *Mostelária* (v. 40), o termo é usado pelo escravo Grumião para ofender o também escravo Tranião. Em *Psêudolo* (v. 738), o registro se dá num diálogo entre o jovem Carino e o escravo que dá nome à peça, numa brincadeira que se refere a Hárpax, escravo do soldado. Svendsen (1971, p. 237-8) e Bianco (2003, p. 44, n. 134) apontam a relação entre essas duas últimas referências, ainda que ali não se tratem de velhos, e os odores do bode.

⁵⁴² Dentre os aspectos abordados em seu estudo sobre os velhos da comédia plautina, Bianco (2003, p. 39-43) comenta a relação entre os velhos apresentados como libidinosos (*senex libidinosus*) e a imagem do bode, sobretudo

Poderíamos pensar que a escolha das ovelhas como termo da comparação tem como base dois motivos evidentes. Um deles seria certa lógica interna do enredo: os velhos foram anteriormente comparados a carneiros (e não a bodes), logo, seria mais previsível que, ao opor macho e fêmea, a escolha fosse pela fêmea do carneiro.⁵⁴³ O outro diz respeito ao imaginário que envolve as características associadas a esse animal no repertório plautino, que, como vimos, é apresentado como facilmente enganado; daí a relação entre o duplo engano da peça e o tratamento dado pelas meretrizes aos velhos ao final dessa comédia.

Comparar velhos a ovelhas não traz referências diretas à potência sexual ou ao erotismo; a oposição fêmea/macho observável na referência a carneiros formulada na reação de um dos *senes*, ainda que exista a possibilidade, não abrange essas características normalmente associadas à imagem do bode, e que podem caracterizar *senes amatores* no corpus plautino.⁵⁴⁴ Mesmo que o contexto da conversa com as meretrizes traga pouco a uma atmosfera e linguagem erótica, em não sendo bodes, estes velhos não trazem grande perigo às Báquides, nem mesmo no que diz respeito à esfera sexual.

O que queremos ressaltar é que, mais do que sublinhar o erotismo, a reação dos personagens masculinos à *blanditia* feminina tenta recuperar o aspecto ativo da masculinidade dos *senes*, que deve ser compreensível num sentido mais geral do que o erótico, abrangendo também a esfera das relações sociais. De certo modo, essa contraposição de masculino (ativo/potente) e feminino (passivo/impotente) nos lembra aquela já tematizada nos estudos de poemas de Catulo, conforme mencionamos em nossa Introdução. Lá a questão será a atuação da *persona* poética na esfera pública. Em *Báquides*, tudo gira em torno de um aspecto notoriamente essencial para a poesia plautina, a questão do engano.

Aqui temos, no entanto, duas observações: em primeiro lugar, a imagem do carneiro (ainda que um animal macho) que se apresenta em *Báquides* é também a de alguém que vai ser

em *Cásina* e n' *O mercador*. A relação entre essa imagem e a esfera erótica, como aponta o estudioso, se dá muitas vezes por meio da menção aos odores desse animal. Sobre os odores e olfato na comédia *Cásina*, cf. Rocha, p. 17-22.

⁵⁴³ É, no entanto, impossível precisar que aspecto influencia primeiro o outro, no contexto dessa escolha. A imagem do carneiro pode ter surgido como paralelo à imagem da ovelha, incluída primeiro na peça para representar o triunfo das Báquides sobre os velhos enganados.

⁵⁴⁴ Contra a interpretação de que a passagem envolve erotismo, Preston (1916, p. 55), apoiando-se em Leo (1912), afirma que *ovis* associa os velhos de *Báquides* ao tipo dos *senes amatores*: “os dois velhos em Bacch. 1121 sq. são exemplo de *ovis*, como símile de *senex amator* (Leo Plaut. Forsch.², p. 156)” (“*ovis* as a simile for the *senex amator* (Leo Plaut. Forsch.² p. 156) occurs of the two old men Bacch. 1121 sq”). Sobre o tipo do *senex amator*, cf. Ryder, 1984, p. 181-9; Rocha, p. 35-43.

enganado, como vimos na fala de Crísalo (v. 239-42). Em segundo lugar, a imagem da ovelha (e não a do carneiro, formulada pelos velhos), enunciada no discurso dos enganadores – o que equivale, na cena final, à fala das meretrizes – é a que predomina na cena. Ela serve para construir por via da negação (*ex negativo*), a *persona* de Nicobulo e Filóxeno como diferente da de *senes amatores*, ou seja, de uma das possíveis caracterizações do velho em Plauto. Daí a tentativa de transformação enunciada por Nicobulo não representar uma reversão do quadro imposto até então aos velhos. Mesmo que quisessem, enquanto carneiros ou ovelhas, diante das *Báquides* eles não assumiriam um papel mais ativo.

Por fim, mantida, como apontamos, a impotência dos velhos diante das meretrizes, *Báquides* termina com a rendição de Nicobulo e Filóxeno. Com o soldado, que fora pago pelo velho (v. 970) e afastado do caminho de Mnesíloco, os dois jovens podem, cada um, ficar com sua meretriz. Depois de serem tratados como rebanho pelas *Báquides*, os velhos mudam de opinião. Filóxeno confessa que foi seduzido por uma das meretrizes (v. 1161-2) e acaba perdendo seu filho (1164-5). Nicobulo parece determinado a punir Mnesíloco, seu filho, e Crísalo (v. 1166-9), mas acaba sucumbindo ao charme da meretriz, e os dois velhos são conduzidos pelas duas *Báquides* para dentro da casa (v. 1205).

Temos, assim, ao final da comédia o triunfo das irmãs. A ação ao longo da peça, no entanto, não é marcada pela intervenção direta das meretrizes – como apontamos, elas só aparecem nas cenas inicial e final. Pelo desenrolar do enredo, poderíamos dizer que a vitória final das irmãs depende mais dos enganos engendrados por Crísalo do que da ação efetiva delas.

Mas, se considerarmos que, logo na primeira cena, as duas *Báquides* já revelam à plateia a capacidade de capturar seus alvos com armadilhas e canto de rouxinol, é possível acreditar que o público, caso não a revise, já reconheceria que todos os planos desenvolvidos por Crísalo ao longo da ação dependessem, ao final, da vitória das meretrizes. Pode contribuir para isso, o fato de que, na conclusão do enredo, a submissão de Filóxeno é enunciada por ele mesmo com ecos da imagem da caça de pássaros: “fui pego de vez pelo **visco**.” (*Tactus sum uehementer uisco, Bac.* 1158, grifo nosso).

Nesse sentido, em termos de imagética, a comparação entre os velhos e carneiros poderia ter também a função de gancho para a brincadeira da cena final, envolvendo a imagem das ovelhas. Ou seja, as imagens de animais da peça, enunciadas ou não pelas *Báquides*, parecem servir à caracterização das meretrizes como triunfantes. Do mesmo modo como Crísalo

comemora seus feitos enganadores, Báquide e sua irmã, analogamente ao *seruus callidus*,⁵⁴⁵ são também vencedoras em seu feito de seduzir os velhos.

Constatamos, por fim, que essa vitória feminina, representada por tantas imagens de animais no discurso das mulheres e sobre as mulheres em *Báquides*, se dá ressaltando sua eloquência, sua *blanditia*, sua capacidade de inverter situações e assumir o poder nas relações com os homens, ou seja, de modo coerente com a caracterização das meretrizes e do feminino em Plauto.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ George (1997, p. 48-9) aponta a hipótese de que um mesmo ator pudesse representar o papel do escravo e das meretrizes. Se a considerarmos correta, a substituição de um personagem pelo outro seria de fato física (inclusive de um personagem feminino por um masculino) (“A estrutura da peça permitiria de fato que o mesmo ator representasse as Báquides e Crísalo, o que seria uma grande reviravolta dramática, já que ambos são subalternos que usam suas capacidades intelectuais e persuasivas para ajudar alguém amado. Se esse fosse o caso, então a caracterização da Báquide tanto como uma irmã cuidadosa quanto como uma meretriz astuta seria ampliada por sua conexão dramática com o herói cômico da peça” (“The structure of the play would actually allow the same actor to portray both Bacchis and Chrysalus, which would be a neat dramatic twist, since both are subalterns who use their intellectual and persuasive powers to help a loved one. If this were the case then the characterization of Bacchis as a caring sister as well as an astute prostitute would be enhanced by her dramatic connection to the play’s comic hero”). Em última análise, as Báquides e Crísalo poderiam ser tomados como uma única pessoa. Isso tornaria o fato de que ambos os personagens enunciam imagens de animais, que envolvem, sobretudo, os velhos, ainda mais impactante para a representação dos dois tipos: meretrizes e *seruus callidus* seriam equiparados, no que diz respeito ao menos em estratégias para enganar *senes*. N. W. Slater (2000 [1985], p. 95) equipara o escravo e as Báquides em termos de controle da ação: “ele (*i. e.*, Crísalo) é o dramaturgo da peça interna, seu comando é indiscutível enquanto ele está no palco. A peça externa é controlada pelas Báquides” (“He is the playwright of the inner play, his command undisputed while he is on stage. The outer play is controlled by Bacchis”). Em nota, o estudioso comenta a possibilidade de o mesmo ator representar os dois papéis, mas acredita que “embora persuasiva, essa sugestão não tem nenhuma evidência” (“though persuasive, this suggestion does not admit a proof”; N. W. Slater, 2000 [1985], p. 95, n. 36).

⁵⁴⁶ Diferimos da opinião de N. W. Slater (2000 [1985], p. 94) em relação à minimização do papel das Báquides diante do de Crísalo. Para o estudioso, as meretrizes necessariamente ocupariam papel secundário: “as Báquides são sucessoras apropriadas, **se diminuídas**, do grande Crísalo como pastoras. Sabemos que a sedução das Báquides foi bem-sucedida quando os dois *senes* aceitam serem nomeados como “ovelha” (1140 *haec oves uolunt uos*)” (“The Bacchides are suitable, **if diminished**, successors to the great Chrysalus as shepherders. We know that the Bacchides’ seduction has succeeded when the two *senes* accept their appellation of “sheep” (1140 *haec oves uolunt vos*)”, grifo nosso).

4. CONCLUSÃO

Ao apreciarmos o discurso de personagens femininos na comédia plautina, a loquacidade, lábia, bem como a capacidade que esses personagens têm de inverter uma situação de passividade foram alguns dos aspectos que mais se destacaram. Nas peças selecionadas para este estudo, analisamos *Aululária*, *Cásina*, *Menecmos* e *O soldado fanfarrão*, quanto ao tema do casamento; *Báquides*, *Menecmos* e *O mercador*, quanto ao que denominamos como um bestiário feminino. Nas primeiras, se destacou a figura da matrona plautina e o discurso a ela atribuído. No segundo conjunto de peças, além da caracterização da matrona também o discurso da meretriz foi contemplado.

A partir de um mapeamento da presença dos personagens femininos nas peças plautinas, foi possível confirmar nossa impressão inicial de que, não apenas em termos numéricos, os personagens femininos, de variados tipos, e a referência a características “femininas” (mesmo na caracterização de homens) são uma constante na comédia de Plauto. Quanto à tipologia dos personagens, de fato, o que chamaríamos de estado civil (isto é, se a mulher, por exemplo, é casada ou, ao menos, tem a possibilidade de assumir um matrimônio) é importante não apenas na visão moderna sobre a comédia de nosso autor (como apontou Packman, 1999), mas também no texto das peças. Como vimos no capítulo dedicado à representação do casamento em peças plautinas, muitas vezes, esse *status* delinea a possibilidade de composição dos personagens femininos na paliata de Plauto.

Importante para nosso estudo é o fato de que a presença e a atuação de personagens femininos têm nuances variadas. Nossa análise do *corpus* selecionado confirma tal diversidade. Ora, por exemplo, constatamos que em algumas peças há uma participação mais explicitamente ativa das mulheres no desenvolvimento das ações ao longo de todo o enredo, como em *Cásina*; ora a presença no palco e ação são mais concentradas em algumas cenas – mas nem por isso menos importantes –, como vimos em *Báquides*. Vale para essa comédia plautina o que afirmamos quanto a *Trinumo* e *Os cativos* (no item “*Mulheres em Plauto: entre ‘gender’ e ‘genre’*”), peças em que até mesmo a ausência de personagens femininos é significativa. Como defendemos ao analisar em *Báquides* a comparação entre seres humanos e animais, além de pivô do enredo, as meretrizes dão a chave de leitura das cenas da peça nas quais não aparecem, e têm, ao final, uma atuação decisiva.

Quanto à alegada passividade feminina, definida *ex negativo*, vimos que essa é uma das características que serviu como base para alguns dos estudos sobre a linguagem feminina na comédia de Plauto e Terêncio. Como discutimos em nossa Introdução, costumam-se associar a uma inversão na atribuição do poder (*potestas, imperium*) os momentos em que, por meio do discurso, há uma inversão de papéis não apenas entre os gêneros, mas também entre os tipos femininos do repertório cômico. Mas, quando, por exemplo, um personagem feminino assume o comando da ação numa cena, os estudiosos tendem a identificar ali aspectos de uma fala mais masculina – por ser mais dominadora. Constatamos, em relação ao *corpus* plautino que analisamos, que, de fato, essa imagem de mulher definida pela falta do que é masculino e associada a certa passividade, inclusive no âmbito social, aparece na comédia de nosso autor. O que ocorre é que a passividade, por vezes, também é atribuída a personagens masculinos (como é o caso dos *senes/oues* em *Báquides*). Nesse sentido, parece-nos que Plauto, com isso, não está eliminando o estereótipo da passividade feminina, mas brincando com ele.

Assim, como apontamos no item “As mulheres da ‘Plautópolis’”, não é possível tratar da questão do gênero (“gender”) feminino em Plauto sem tratar de aspectos relativos ao gênero (“genre”) dramático em que se insere a obra de nosso autor. Consciente disso, nossa abordagem das peças analisadas neste estudo buscou partir sempre de uma atenção mais concentrada no texto e nas convenções da *palliata*, bem como no efeito de tal caracterização (observada, por exemplo, no cotejo entre as comédias) sobre cada uma das peças. É preciso, então, considerar o texto em si, sem, no entanto, se esquecer de que ele é uma representação de algo que, na esteira de McClure (1999), poderíamos chamar de um quadro conceitual mais amplo – o que pela natureza de nosso objeto só podemos apreciar no contexto mais abrangente de cada peça.

Um exemplo desse aspecto é a presença do discurso misógino na comédia *palliata*. Como vimos em passagem da peça terenciana *A sogra* (discutida em nossa Introdução) e da peça plautina *Aululária* (considerada no capítulo “Casamento e discurso feminino em Plauto”), essa fala, que representaria um ataque ao gênero feminino, pode, na verdade, ser um recurso retórico e dramático. *N’A sogra*, o enredo mostrará que a imagem inicial que poderíamos ter de Sóstrata se mostra errônea; ali a misoginia é empregada com efeito de ironia dramática. Já em *Aululária*, a misoginia na fala de Eunômia serve, como vimos, para inverter os papéis, simular uma identificação e convencer o irmão a se casar. Embora Plauto não tivesse acesso a teorias mais

recentes dos *gender studies*, essa adoção, ainda que temporária, por parte da mulher de um papel masculino não destoia de certas argumentações com base butleriana.

Aqui podemos pensar inclusive que o discurso misógino tem um efeito contrário àquilo que por ele é enunciado: tal discurso acaba colaborando para desconstruir uma concepção prévia, difundida entre os espectadores (quer a partir de estereótipos teatrais, quer a partir da experiência em sua sociedade), que a plateia poderia ter dos personagens femininos em geral. Essa constatação corrobora a perspectiva de que é possível pensar que, também no palco plautino, os gêneros feminino e masculino são elementos passíveis de serem construídos, de certa maneira, a cada situação e não totalmente pré-concebidos.

Como vimos nos dois capítulos deste estudo, há discurso misógino, mesmo que em menor grau (ou mais disperso do que em *Hecyra* e *Aululária*), em diversas falas de personagens masculinos da *palliata*. Esse tipo de ataque contra a mulher se dá por meio de diferentes recursos poéticos. Numa espécie de anedota, comum no palco plautino, a mulher é tida como uma “praga” na vida dos homens (*Asin.* 898-9; *Cas.* 232-4; *Trin.* 51-8). Evidencia-se, para reforçar o estereótipo da mulher má, também o controle que elas têm sobre os maridos. Em *Menecmos*, a esposa é comparada a um fiscal da alfândega (*portitorem*, *Men.* 117) – o que, a nosso ver, revela que a representação da dominação feminina, por vezes, extrapola o ambiente doméstico mais comumente retratado na *palliata*. Também com referência a esse controle, a esposa é comparada a um cão farejador (*Men.* 718). E no mesmo sentido de recusa à passividade, pode-se ver um dos aspectos recorrentemente relacionados à má fama feminina: o gasto excessivo, normalmente atrelado a um grande dote (*Aul.* 475-84; 498-504; *Mil.* 673; 678-83; 685-700).

Quanto à caracterização negativa das mulheres, consideramos importante destacar dois aspectos. O primeiro deles é que, como vimos, ainda que recorrente, tal caracterização negativa se dá por meio de uma variedade de recursos poéticos, que são, por sua vez, representativos de um repertório cômico relacionado à imagem feminina. Exemplos disso aqui apontados foram o emprego de um léxico mais relacionado ao campo legal (em *Aululária*), administrativo (em *Menecmos*) e, até mesmo, um arsenal de comparações com animais (em *Báquides*, *Cásina* e *Menecmos*). O segundo aspecto diz respeito à efetividade, em termos dramáticos, dessa caracterização negativa das mulheres. Pudemos perceber no cotejo das peças de nosso *corpus* que o extenso rol de reclamações masculinas tende a ser, na prática, inócuo. Nas peças analisadas, o que vimos é que os personagens femininos, mesmo sob esse ataque, conseguem atingir seus

objetivos, valendo-se, na maior parte das vezes, da sua capacidade de inverter as situações: é o caso de Eunômia, na *Aululária*, que acaba por convencer o irmão a pedir Fedra em casamento.

Esse triunfo de Eunômia, no entanto, como vimos no capítulo dedicado ao casamento nas peças de Plauto, é passageiro – pelo menos no que diz respeito ao desenrolar da ação em *Aululária*. Isso porque há nessa peça, assim como em *Menecmos* e n’*O soldado fanfarrão*, o que entendemos como uma teatralização do casamento. Uma atmosfera de simulação e ilusão, no caso de *Aululária*, ocorre pela associação entre a possibilidade de Megadoro se casar com Fedra e um engano vigente no palco – a plateia, no entanto, sabe que a jovem fora violada e, por isso, desde o princípio da ação, não poderia se casar com o velho. Mas, como notamos, isso não impede que Plauto faça o velho solteirão discursar longamente contra o casamento, trazendo à cena mais uma vez – mas agora no discurso de um personagem equivocado – uma representação bastante caricatural das esposas da *palliata*.

Também ecoa essa teatralidade o fato de que, como observamos, em *Aululária* e *Menecmos*, a fala das esposas é expressa de modo caricatural por meio da imitação (por discurso direto e indireto) na fala dos homens. Mas ao apreciar as comédias selecionadas para a discussão sobre o tema do casamento em Plauto, pudemos notar que também outros recursos são empregados nesse sentido. Na análise que propusemos em nosso Mestrado, evidenciou-se também que o léxico erótico tem um papel importante no “metateatro” em *Cásina*.

Essas diferentes camadas de teatralidade contribuem para a representação do casamento, das esposas e das mulheres no palco plautino, sublinhando o aspecto teatral ou “performático” (no sentido de uma construção, na esteira de Fisher-Lichte, 2004) apresentada como já existente nas relações sociais entre feminino e masculino.

Algumas questões que foram levantadas ao longo de nosso estudo precisariam de uma reflexão mais aprofundada, em pesquisa específica a elas dedicadas. Quanto ao bestiário, apontamos discussão que diz respeito à abrangência das correspondências entre animais e mulheres. Seria necessário analisar uma amostra mais ampla das comédias para afirmar se há ou não uma relação mais constante entre determinada comparação com animal e determinado tipo de personagem da *palliata*. Havendo ou não essa relação mais direta (quer entre animais e tipos de personagens, quer entre animais e atributos), a análise até agora feita fortalece a hipótese de que será sempre preciso observar, a cada peça, até que ponto a comparação poderia ter ainda outros sentidos, ressaltados a depender do contexto em que é enunciada.

Especificamente quanto ao tipo das meretrizes, pensamos que valeria a pena aprofundar as considerações aqui tecidas. Fica-nos a impressão de que a fala sobre as prostitutas e das prostitutas teria uma textura própria, cuja evocação pode trazer, por sua vez, efeitos também na caracterização dos personagens masculinos (que as enunciam e se referem àquelas) e, sobretudo, femininos (enunciadores e referidos). Também esse aspecto exigiria um estudo a ele dedicado.

Sem dúvida mereceria uma atenção mais ampla e aprofundada também a presença de vocábulos associados ao erotismo nas falas das mulheres (ou sobre as mulheres), na esteira do que faz Henderson (1991 [1975]) com a comédia aristofânica.

Quanto ao último ponto, foi possível observar que nosso comediógrafo faz uso estratégico de determinadas equiparações entre homens e animais. No caso das mulheres, essas imagens colocam em destaque principalmente determinados aspectos desse gênero. A comparação da Báquide com o rouxinol (*lusciniola*, *Bac.* 38) chama a atenção não apenas para a loquacidade feminina, mas também para a lábia desses personagens. A prolixidade feminina ainda é indicada pelas comparações com o linguado (*lingulaca*, *Cas.* 497-8) e com uma cadela (*canis*, *Men.* 718). E, como já destacamos, as comparações envolvendo homens e ovelhas (*Bac.* 1122, 1140^b, 1141, 1142; *Mer.* 524) acabam por revelar não somente o “feminino” nos *senes*, mas também o modo como esse velhos são tratados por personagens femininos. Sob essa ótica, a variedade nos recursos é usada por Plauto para reforçar o estereótipo desses personagens.

Contudo, ao observar a linguagem dos personagens e a distribuição das falas em cada peça, constatamos que certos tipos femininos em Plauto ainda que sejam caracterizados de fato por aspectos relacionados à linguagem, não se resumem a seu estereótipo. Isso porque em lugar de apresentar simplesmente os tipos caricaturais, o poeta romano usa habilmente os estereótipos (estes, sim, correspondentes a vários aspectos dos descritos em obras modernas mais gerais sobre seu teatro), como o das *uxores dotatae* ou das *meretrices*, conferindo-lhes por meio de estratégias discursivas nuances mais engraçadas ou até mesmo mais sutis.

5. BIBLIOGRAFIA

5.1. Obras de referência

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa*. Lisboa, Imprensa Nacional de Lisboa, 1940.

DROSDOWSKI, G. (Ed.). *Duden – Deutsches Universalwörterbuch*. Mannheim, Leipzig, Viena, Zurique: Dudenverlag, 1989.

GLARE, P. G. W. (Ed.) *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1968.

GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. 7ª ed. Prefácio de Charles Picard. Paris: Presses Universitaires de France, 1982 [1951].

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Edição revisada e ampliada por H. S. Jones. Oxford: Clarendon Press, 1940.

LODGE, G. *Lexicon Plautinum*. Hildesheim, Nova York: Georg Olms Verlag, 1962.

NÜNNING, A. (Org.). *Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 4ª ed. Weimar: Verlag J. B. Metzler Stuttgart, 1998.

ROBERT, P. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française (Le petit Robert 1)*. Edição revista e corrigida. Redigido e organizado por A. Rey e J. Rey-Debove. Paris: Le Robert, 1990.

ROSCHER, W. H. (ed.) *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Vol 1. Leipzig: B. G. Teubner, 1884-1936.

THESAURVS LINGVAE LATINAE. Leipzig, Teubner, 1900 – 2003.

UEDING, G. (Org.). *Historisches Wörterbuch der Rethorik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

5.2. Edições e traduções de Plauto

CARDOSO, I. T. *Estico de Plauto*. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

ENK, P. J. (Ed.). *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico – pars prior, prolegomena et textum continens*. Leiden: A. W. Sijthoff, 1932a.

_____. *Plauti Mercator cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico – pars altera, commentarium continens*. Leiden: A. W. Sijthoff, 1932b.

_____. *Plauti Truculentus cum prolegomenis, notis criticis, commentario exegetico – pars altera, commentarium continens*. Leiden: A. W. Sijthoff, 1953.

ERNOUT, A. *Plaute: Bacchides – commentaire exégétique et critique*. Collection de commentaires d’auteurs anciens. Société d’édition “Les Belles Lettres”. Paris: Les Belles Lettres, 1935.

KRUSE, K. H. *Kommentar zu Plautus Truculentus*. Dissertação inaugural. Dortmund. 1974.

PLAUTE. *Comédies – Amphitryon – Asinaria – Aulularia*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo I. Paris: Les Belles Lettres, 1932.

_____. *Comédies – Bacchides – Captivi – Casina*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo II. Paris: Les Belles Lettres, 1933.

_____. *Comédies – Cistellaria – Curculio – Epidicus*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo III. Paris: Les Belles Lettres, 1935.

_____. *Comédies – Menaechmi – Mercator – Miles Gloriosus*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo IV. Paris: Les Belles Lettres, 1936.

_____. *Comédies – Mostellaria – Persa – Poenulus*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo V. Paris: Les Belles Lettres, 1938a.

_____. *Comédies – Pseudolus – Rudens – Stichus*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo VI. Paris: Les Belles Lettres, 1938b.

_____. *Comédies – Trinummus – Truculentus – Vidularia - Fragments*. Texto estabelecido e traduzido por Alfred Ernout. Tomo VII. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

PLAUTI, T. M. *AMPITHRVO – ASINARIA – AVLVLARIA – BACCHIDES – CAPTIVI – CASINA – CISTELLARIA – CVRCVLIO – EPIDICVS – MENAECHMI – MERCATOR*. Tomo I. Oxford: Clarendon Press, 1904. Reimpressão.

_____. *MILES GLORIOSVS – MOSTELLARIA – PERSA – POENVLVS – PSEVDOLVS – RVDENS – STICHVS – TRINVMMS – TRVCVLENTVS – VIDVLARIA – FRAGMENTA*. Tomo II. Oxford: Clarendon Press, 1905. Reimpressão.

_____. *Miles Gloriosus*. Edição, introdução e notas de M. Hammond, A. M. Mack e W. Moskalew. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1970.

_____. *Menaechmi*. 9ª impressão. Edição, introdução e notas de Nicholas Moseley e Mason Hammond. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 1975.

PLAUTO. *Aulularia (A comédia da panelinha)*. Tradução, introdução e notas de Aída Costa. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

_____. *Comédias*. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. *Os dois menecmos*. Introdução, versão do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

_____. *O gorgulho*. Introdução, versão do latim e notas de Walter de Medeiros. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. *Casina*. Introdução, tradução e notas de Gioachino Chiarini. Roma: Carocci Editore, 1998.

_____. *O truculento*. Tradução do latim, introdução e notas de Adriano Milho Cordeiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

_____. *Mercator*. Introdução, edição e tradução de Daniela Avena. Pisa: Edizioni ETS, 2011.

_____. *Anfitrião*. Introdução, tradução e notas de Lilian Nunes da Costa. Campinas: Mercado de Letras, 2013a.

_____. *Cásina*. Introdução, tradução e notas de Carol Martins da Rocha. Campinas: Editora da Unicamp, 2013b.

PLAUTUS. *Amphitryon – The Comedy of Asses – The Pot of Gold – The Two Bacchises – The Captives*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo III. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1916.

_____. *Casina – The Casket Comedy – Curculio – Epidicus – The Two Menaechmuses*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo II. Londres; Nova York: William Heinemann; G. P. Putnam's sons, 1917. Reimpressão.

_____. *The Merchant – The Braggart Warrior – The Haunted House – The Persian*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo III. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1924. Reimpressão.

_____. *The Little Carthaginian – Pseudolus – The Rope*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo IV. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1932. Reimpressão.

_____. *Stichus – Three Bob Day – Truculentus – The Tale of a Travelling Bag – Fragments*. Traduzido para o inglês por Paul Nixon. Tomo V. Londres; Cambridge: William Heinemann; Cambridge University Press, 1938. Reimpressão.

_____. *Stichus*. Introdução, edição e comentário de H. Petersmann. Heidelberg: Carl Winterverlag, 1973.

_____. *Casina*. Editado por W. T. MacCary e M. M. Willcock. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

_____. *Aulularia*. Edição e comentários de Walter Stockert. Stuttgart: Teubner, 1983.

_____. *Bacchides*. Edição com tradução e comentários de John Barsby. 3º ed. Wiltshire: Aris & Phillips Ltd, 1991 [1986].

_____. *Menaechmi*. Editado por A. S. Gratwick. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

_____. *Ampithruo*. Editado por D. M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. *Truculentus*. Edição, tradução e comentários de Walter Hofmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

_____. *Amphitryon – The Comedy of Asses – The Pot of Gold – The Two Bacchises – The Captives*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo II. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2011a.

_____. *Casina – The Casket Comedy – Curculio – Epidicus – The Two Menaechmuses*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo II. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2011b.

_____. *The Merchant – The Braggart Soldier – The Ghost – The Persian*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo III. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2011c.

_____. *The Little Carthaginian – Pseudolus – The Rope*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo IV. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2012.

_____. *Stichus – Three Dollar Day – The Tale of a Travelling Bag – Fragments*. Edição e tradução de Wolfgang de Melo. Tomo V. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2013.

PLAUTUS, T. M. *Ausgewählte Komödien des T. Maccius Plautus*. Comentários de J. Brix e M. Niemeyer. Vol. 4: *Miles gloriosus*. 4ª edição. Leipzig: Teubner, 1916.

_____. *Bacchides*. Introdução e texto crítico de Cesare Questa. Firenze: Sansoni Editore, 1975.

_____. *Casina*. Editado por Cesare Questa. Sarsina e Urbino: QuattroVenti, 2001.

5.3. Edições e traduções de outros autores antigos

APOLLODORUS. *The Latin Library*. Tradução para o inglês de James George Frazer. Vol II. Londres; Nova York: William Heinemann; G. P. Putnam's Sons, 1921.

ARISTÓFANES. *As aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Editora Hucitec, 2000.

_____. *Duas comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes*. Tradução, apresentação e notas de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EURIPIDES. *Hecuba*. Introdução, tradução e comentários de Christopher Collard. Warminster: Aris & Phillips Ltd., 1991.

HOMER. *Iliad – Book VI*. Editado por Barbara Graziosi e Johannes Haubold. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

OLIVA NETO, J. A. *O livro de Catulo*. Tradução, Introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Falo no jardim – Priapéia grega, Priapéia latina*. Tradução do grego e do latim, ensaios introdutórios, notas, iconografia e índices de João Angelo Oliva Neto. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

TERENCE. *Hecyra*. Editado por S. M. Goldberg. Nova York: Cambridge University Press, 2013.

_____. *Lady of Andros – The Self-tormentor – The Eunuch*. Traduzido para o inglês por John Sargeant. Tomo I. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 1912. Reimpressão.

TÉRENCE. *Comédies – Heautontimoroumenos – Phormion*. Texto estabelecido e traduzido por J. Marouzeau. Tomo V. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

_____. *Comédies – Hécyre – Adelphe*. Texto estabelecido e traduzido por J. Marouzeau. Tomo III. Paris: Les Belles Lettres, 1949.

TERENTIUS AFER, P. *Hecyra*. Publicado com um comentário explicativo e crítica de Paul

Thomas. Paris: Klincksieck, 1887.

5.4. Estudos em geral

ABEL, K. *Die Plautusprologue*. Dissertação. Frankfurt, 1955.

ADAMS, J. N. *The Latin Sexual Vocabulary*. Londres: Duckworth, 1982.

_____. “Words for ‘Prostitute’ in Latin”. *Rheinisches Museum für Philologie*, Neue Folge, vol. 126, H. 3/4, 1983, p. 321-58.

_____. “Female Speech in Latin Comedy”. *Antichthon*, vol. 18, 1984, p. 43-77.

AGNOLON, A. *Uns Epigramas. Certas mulheres: a misoginia nos Epigrammata de Marcial*. Tese de Doutorado. São Paulo, USP, 2007.

AGOSTINIANI, L.; DESIDERI, P. *Plauto testimone della società del suo tempo*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002.

ALBICKER, S. L. *The Language of Plautus: his Linguistic Methods and their Reflection of Roman Society*. Dissertação. The Ohio State University, 2003

ALVES, D. M. *Ciclos mitológicos nas Fabulae de Higino: tradução e análise*. Dissertação de mestrado. Campinas, Unicamp, 2013.

ANDERSON, W. S. *Barbarian Plays: Plautus’ Roman Comedy*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1993.

ARMISEN-MARCHETTI, M. *Sapientiae facies: Étude sur les images de Sénèque*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.

ARNOTT, W. G. “Bacchides by T. Maccius Plautus; Cesare Questa; Luca Canali”. *Gnomon*, vol. 39, fasc. 2, 1967, p. 136-40.

AUSTIN, J. *How to do Things with Words*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1962.

AVERNA, D. “Spettatore-attore in Plauto?”. *Dioniso*, vol. 54, 1983, p. 205-9.

BAIN, D. “Plautus vortit barbare: Plautus *Bacchides* 526-61 and Menander *Dis Exapaton* 102-12” in: D. West; T. Woodman (eds.), *Creative Imitation in Latin Literature*. Nova York: Cambridge University Press, 1979, p. 17-34.

_____. “Female Speech in Menander”. *Antichthon*, vol. 18, 1984, p. 24-42.

BAKHTIN, M. “The Problem of Speech Genres” in: C. Emerson, M. Holquist (eds.), *Speech Genres and Other Late Essays*. Traduzido por V. McGee. Austin: University of Texas Press,

1986, p. 60-102.

BALTRUSAITIS, J. *Aberrações: ensaio sobre a lenda das formas*. Tradução de Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

BARCHIESI, A. *Speaking volumes – Narrative and intertext in Ovid and other Latin poets*. Edição e tradução de Matt Fox e Simone Marchesi. Londres: Duckworth, 2001.

BARCHIESI, M. “Plauto e il Metateatro Antico”. *Il Verri*, vol. 31, 1969, p. 113-30.

BARSBY, J. “Some Aspects of the Language of *Cistellaria*” in: R. Hartkamp; F. Hurka (Orgs.). *Studien zu Plautus’ Cistellaria. ScriptOralia*, vol. 128. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004, p. 335-45.

BARRIOS-LECH, P. “*Quid ais* and Female Speech in Roman Comedy”. *Hermes*, vol. 142, nº 4, 2014, p. 480-6.

BATSTONE, W. W.; TISSOL, G. (Eds.). *Defining Genre and Gender in Latin Literature: Essays Presented to William S. Anderson on His Seventy-Fifth Birthday*. Nova York: Peter Lang, 2005.

BEARE, W. *The Roman Stage – A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. Londres: Methuen & Co., 1964.

BERGVALL, V. L.; BING, J. M. FREED, A. F. *Rethinking language and gender research – Theory and practice*. Londres e Nova York: Longman, 1996.

BETTINI, M. *Verso un’antropologia dell’intreccio e altri studi su Plauto*. Urbino: QuattroVenti, 1991.

BIANCO, M. M. *Ridiculi senes – Plauto e i vecchi da commedia*. Palermo: Flaccovio Editore, 2003.

_____. *Interdum vocem comoedia tollit. Paratragedia ‘al femminile’ nella commedia plautina*. Bologna: Pàtron, 2007.

BLOK, J. “Sexual Asymmetry – A Historiographical Essay” in: J. Blok; P. Mason (eds.), *Sexual Asymmetry: Studies in Ancient Society*. Amsterdã: Grieben, 1987, p. 1-58.

BÖHLER, D.; GRONKE, H. “Diskurs” in: G. Ueding (Org.). *Historisches Wörterbuch der Rethorik*. Vol. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994, p. 764-819.

BONNET, H. “Petit bestiaire de Virgile”. *Hum (RES) Gramm.*, vol. 31, 1958-1959, p. 4-6.

BORGES, J. L. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRASETE, M. F. “A crítica às mulheres no fr. 7 de Semónides de Amorgos” in: C. de M. Mora

(org.), *Sátira, paródia e caricatura: da Antiguidade aos nossos dias*. Aveiro: Universidade, 2003, p. 39-56.

BRAUND, S. M. "Marriage, Adultery, and Divorce in Roman Comic Drama" in: W. S. Smith, *Satiric Advice on Women and Marriage*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005, p. 39-70.

BRIND'AMOUR, P. "Des ânes e des boeufs dans l'Aululaire – commentaire de vers 226 à 235". *Maia – Rivista di letteratura classica*, vol. 28, 1976, p. 25-7.

BROWN, P. G. McC. "Love and Marriage in Greek New Comedy". *The Classical Quarterly*, vol. 43, n° 1, 1993, p. 189-205.

BRÜSKE, A. "Gender, genre et Geschlecht dans le roman libertin. Critique littéraire et traditions épistémologiques féministes". *HeLix*, vol. 2, 2010, p. 22-48.

BUTLER, J. *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*. Nova York; Londres: Routledge, 1990.

_____. *Bodies That Matter – on the Discursive Limits of "Sex"*. Nova York; Londres: Routledge, 1993.

BUTLER, S. "The scent of a woman". *Arethusa*, vol. 43, n° 1, Winter 2010, p. 87-112.

CALVET, J.; CRUPPI, M. *Le bestiaire de l'antiquité classique*. Paris: F. Lanore, 1955.

CAMERON, A; KUHRT, A. (Eds.) *Images of Women in Antiquity*. 2ª edição revisada. Londres: Routledge, 1993.

CANTARELLA, E. *Pandora's Daughters: the Role and Status of Women in Greek and Roman Antiquity*. Baltimore e Londres: The John Hopkins University Press, 1987 (= *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'antichità greca e romana*, 1981), p. 113-34.

CAPPONI, F. "La 'trasenna' nella letteratura latina". *Latomus*, vol. 23, fasc. 1, 1964, p. 64-74.

CARDOSO, I. T. "Matronae uirtuosae no Stichus de Plauto". *Phaos*, vol. 1, 2001, p. 21-38.

_____. *Ars plautina*. Tese de doutorado. São Paulo, DLCV, USP, 2005.

_____. "Theatrum mundi: Philologie als Nachahmung" in: J. P. Schwindt (ed.), *Was ist eine Philologische Frage?* Frankfurt am M.: Suhrkamp, 2009, p. 82-111.

_____. "Ilusão e Engano em Plauto" in: Z. A. Cardoso; A. S. Duarte (orgs.), *Estudos sobre o Teatro Antigo*. São Paulo: Alameda, 2010a, p. 95-126.

_____. "O espetáculo da vida humana em Cato Maior de Senectute de Cícero". *Nuntius Antiquus*, vol. 6, 2010b, p. 41-66.

_____. *Trompe-l'oeil: Philologie und Illusion*. Göttingen: Vienna University Press, 2011.

CARDOSO, Z. de A. “Figuras femininas em Plauto: convencionalismo e originalidade”. *Revista de Letras*. Curitiba, v. 37, 1988, p. 251-61.

CARSON, A. “Putting her in her place: woman, dirt, and desire”. in: D. M. Halperin; J. J. Winkler; F. I. Zeitlin, *Before sexuality: the construction of erotic experience in the ancient Greek world*. Princeton: Princeton University Press, 1990, p. 135-69.

CASE, S. *Feminism and theatre*. New York: Routledge, 1988. CASSIN, B. (Org.). *L'animal dans l'antiquité*. Paris: Vrin, 1997.

CASSIN, B.; LABARRIÈRE, J. L. *L'animal dans l'antiquité*. Paris: Vrin, 1997.

CESILA, R. T. *O palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de BÍlbilis*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2008.

CHANDLER, R. “The Nightingale in Greek and Latin Poetry”. *The Classical Journal*, vol. 30, nº 2, 1934, p. 78-84.

CHEVALLIER, R. (Ed.). *Homme et animal dans l'antiquité romaine – Actes du Colloque de Nantes 1991*. Centre de Recherches A. Piganiol. Tours, 1995.

_____. “Le bestiaire de Plaute” in: R. Chevallier (ed.). *Homme et animal dans l'antiquité romaine – Actes du Colloque de Nantes 1991*. Centre de Recherches A. Piganiol. Tours, 1995, p. 327-50.

CLARK, W. B.; McMUNN, M. T. (Eds.). *Beasts and Birds of the Middle Ages – The Bestiary and Its Legacy*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1989.

CLEARY, V. J. “*Se sectari simiam*: Monkey Business in the *Miles gloriosus*”. *The Classical Journal*, vol. 67, nº 4, 1972, p. 299-305.

COHEN, D.; SALLER, R. “Foucault on Sexuality in Greco-Roman Antiquity” in: J. Goldstein (ed.), *Foucault and the Writing of History*. Cambridge: Basil Blackwell, 1994, p. 35-59.

COHEN, R. “Speech-acts and the plays of Plautus” in: I. J. F. de Jong; J. P. Sullivan (Eds.), *Modern critical theory and Classical Literature (= Mnemosyne, suppl. 130)*, 1994, p. 171-205.

COLLART, J. “La ‘scene du songe’ dans les comédies de Plaute (remarques sur quelques précédés formels)”. *Latomus* (Hommages à Jean Bayet), vol. 70, 1964, p. 154-60.

CONNORS, C. “Monkey Business: Imitation, Authenticity, and Identity from Pithekoussai to Plautus”. *Classical Antiquity*, vol. 23, nº 2, 2004, p. 179-207.

CONTE, G. B. *Latin Literature – A History*. Traduzido por J. B. Solodow. Revisão de D. Fowler, G. W. Most. Baltimore; Londres: The John Hopkins University Press, 1994.

CORBEILL, A. *Controlling laughter – political humor in the late Republic*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1996.

_____. “*Genus quid est?* Roman Scholars on Grammatical Gender and Biological Sex”. *Transactions of the American Philological Association*, vol. 138, 2008, p. 75-105.

_____. “Gender studies” in: A. Barchiesi; W. Scheidel, *The Oxford Handbook of Roman Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2010, p. 220-33.

CORDEIRO, W. P. *Tópoi elegíacos nas Heroides de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, UFMG, 2013.

CORRÊA, P. da C. *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

COSTA, L. N. “O Anfitrião de Plauto: potencial e limites intertextuais”. *XIV Seminário de Teses em Andamento, 2008, Campinas. Anais do Seta*, vol. 3, 2008, p. 571-84.

_____. “Muito prazer, Anfitrião!”. *Nuntius Antiquus*, vol. 7, nº 2, 2011, p. 23-33.

_____. *Gêneros poéticos na comédia de Plauto: Traços de uma poética plautina imanente*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2014.

COULTER, C. C. *Retractatio in the Ambrosian and Palatine Recensions of Plautus – A Study of the Persa, Poenulus, Pseudolus, Stichus and Trinummus*. Tese. Baltimore: J. H. Furst Company, 1911.

CRAMPON, M. “Sur le bestiaire de Plaute dans le *Miles gloriosus*” in: J. Soubiran, *Autour du “Miles Gloriosus” de Plaute – Actes du colloque organise par le C. R. A. T. A. (Centre de Recherches Appliquees au Theatre Antique) Universite de Toulouse – Le Mirail, Toulouse 12 – 13 Mai de 1999*. Toulouse, 1993, p. 13-38.

_____. “Image animalière et adjectifs suffixés os – *inus* chez Plaute”, in: C. Moussy (Ed.), *DE LINGVA LATINA NOVAE QVAESTIONES – Actes du X^e Colloque International de Linguistique Latine Paris-Sèvres, 19-23 abril 1999*. Louvain, Paris, Sterling, Virginia: Éditions Peeters, 2001, p. 801-13.

CRAWFORD, M. *Talking difference: on gender and language*. Londres: SAGE Publications, 1995.

CRISAFULLI, T. “Representations of the feminine: the prostitute in Roman Comedy” in: T. W. Hillard et al. (Eds.), *Ancient History in a Modern University – The ancient near east, Greece, and Rome*. Vol. I. Grand Rapids, Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 1998, p. 221-9.

CSAPO, E. “From Aristophanes to Menander? Genre Transformation in Greek Comedy” in: M. Depew; D. Obbink (eds.), *Matrices of Genre – Authors, Canons, and Society*. Cambridge, Londres: Harvard University Press, 2000, p. 115-33.

_____. *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Chichester/Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2010.

CUHLAM, P. “Ten years after Pomeroy: studies of the image and reality of women in antiquity” in: M. B. Skinner (Ed.), *Rescuing Creusa – new methodological approaches to woman in antiquity*. Lubbock: Texas University Press, 1987, p. 9-30.

CUHLAM, P.; EDMUNDS, L. (Eds.). *Classics: a discipline and profession in crisis?* Lanham, Nova York, Londres: University Press of America, 1989.

De JONG, I. J. F. *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

De JONG, I. J. F; SULLIVAN, P. *Modern Critical Theory and Classical Literature*. Leiden, Nova York, Köln, Brill, 1993.

De MELO, W. D. C. “The Language of Roman Comedy” in: J. Clackson (ed.), *A Companion to the Latin Language*. Malden: Willey-Blackwell, 2011, p. 321-43.

DELLA CORTE, F. “Personaggi femminili in Plauto”. *Dioniso*, vol. 43, 1969, p. 485-97.

DEMETRIOU, C. “Crossing the boundary of dramatic illusion in Terence: courtesans in Terence and Donatus’ criticism”. *Rosetta*, vol. 8. 5, 2010, p. 16-33.

DICKEY, E. *Latin Forms of Address: from Plautus to Apuleius*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

DIERAUER, U. *Tier und Mensch im Denken der Antike – Studien zur Tierpsychologie, Anthropologie und Ethik*. Studien zur antiken Philosophie, vol. 6. Amsterdã: B. R. Grüner, 1977.

DIXON, S. *Reading Roman women – sources, gender and real life*. Londres: Duckworth, 2001.

DUARTE, A. S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DuBOIS, P. *Sowing the Body: Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*. Chicago:

University Chicago Press, 1988.

DUCKWORTH, G. E. "The Unnamed Characters in Plautus". *Classical Philology*, vol. 33, n° 3, 1938, p. 267-82.

_____. *The Nature of Roman Comedy – A Study in Popular Entertainment*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1952.

DUNSCH, B. "Ridiculi Senes: Plauto e i vecchi da commedia (Leuconoe 2). Palermo: Flaccovio, 2003". *Journal of Roman Studies*. Vol. 95, 2005, p. 281-2. Resenha.

_____. "Prologue(s) and *prologi*" in: M. Fontaine; A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Nova York: Oxford University Press, 2014, p. 498-515.

DUPONT, F.; LETESSIER, F. *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin, 2011.

DUTSCH, D. M. "Roman Pharmacology: Plautus' *blanda venena*". *Greece and Rome*, vol. 52/2, 2005, p. 205-20.

_____. *Feminine Discourse in Roman Comedy – on Echoes and Voices*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

EDWARDS, C. *The Politics of Immorality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

EDWARDS, M. W. "Homer's *Iliad*" in: J. M. Foley (ed.), *A Companion to Ancient Epic*. Malden: Blackwell Publishing, 2005, p 302-14.

EGGER, B. "Gender Studies (CT)". *Brill's New Pauly*. Volumes da Antiguidade editados por Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Brill Online, 2014. <<http://referenceworks.brillonline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/entries/brill-s-new-pauly/gender-studies-ct-e1401110>>. Disponível em 28 de abril de 2014. Primeiro registro online: 2006.

ENK, P. J. "De Mercatore plautina". *Mnemosyne*, vol. 53, 1925, p. 57-74.

FANTHAM, E. *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto e Buffalo: University of Toronto Press, 1972.

_____. "Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: a Study of Women in New Comedy". *Phoenix*, vol. 29, n° 1, Spring, 1975, p. 44-74.

_____. "DOMINA-tricks, or How to Construct a Good Whore from a Bad One" in: E. Stärk; G. Vogt-Spira (eds.), *Dramatische Wäldchen: Festschrift für E. Lefèvre*. Spudasmata, vol. 80. Hildesheim: Olms, 2001, p. 287-99.

_____. *Roman Readings: Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*. Berlin; Nova York: De Gruyter, 2011.

FARREL, J. *Latin Language and Latin Culture from Ancient to Modern Times*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FEICHTINGER, B. "Gender studies in den Altertumswissenschaften – Rückblicke, Überblicke, Ausblicke" in: B. Feichtinger; G. Wöhrle (Eds.). *Gender studies in den Altertumswissenschaften: Möglichkeiten und Grenzen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. Iphis: Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, vol. 1, 2002, p. 11-23.

FEITOSA, L. C. *The Archaeology of Gender, Love and Sexuality in Pompeii*. BAR international series 2533. Oxford: Archaeopress, 2013.

FERREIRA, C. B. F. *Reconstrução de uma cortesã na Roma antiga nas peças de Plauto*. Dissertação de mestrado. Vitória, UFES, 2013.

FISHER-LICHTE, E. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

FÖGEN, T. "Gender Specific Communication in Graeco-Roman Antiquity. With a Research Bibliography". *Historiographia Linguistica*, 31, 2004, p. 199-276.

FOLEY, H. P. "The Conception of Women in Athenian Drama" in: H. P. Foley (ed.), *Reflections of Women in Antiquity*. Nova York: Gordon and Breach, 1981, p. 127-68.

_____. (Ed.) *Reflections of Women in Antiquity*. Nova York: Gordon and Breach, 1981.

FONTAINE, M.; SCAFURO, A. C. (Eds.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

FOWLER, D. "On the shoulders of giants: intertextuality and classical studies" in: *Roman constructions: Readings in postmodern Latin*. Oxford: Oxford University Press, 2000, p. 115-37.

FOXHALL, L. *Studying Gender in Classical Antiquity*. Key themes in ancient history. Nova York: Cambridge University Press, 2013.

FOXHALL, L.; SALMON, J. (Eds.). *Thinking Men: Masculinity and Its Self-Representation in the Classical Tradition*. Londres e Nova York: Routledge, 1998.

FRAENKEL, E. "Zur römischen Komödie". *Museum Helveticum*, vol. 25, 1968, p. 231-42.

_____. *Plautine Elements in Plautus*. Traduzido por Tomas Drevivosky e Francis Muecke. Nova York: Oxford University Press, 2007 [Tradução de *Plautinisches im Plautus*. Berlin: Weidmann, 1922].

FRANGOULIDIS, S. A. "Palaestrio as a Playwright: Plautus, *Miles Gloriosus* 209-212" in: C. Deroux (ed.). *Studies in Latin Literature and Roman History VII. Latomus*, 1994, p. 72-86.

_____. "A Prologue-within-prologue: Plautus, *Miles gloriosus* 145-153". *Latomus*, vol. 55, fasc. 3, 1996, p. 568-70.

FRANKO, G. F. "Cleostrata in Charge – Tradition and Variation in *Casina*", in: O'BRHYIM, S. (ed.). *Greek and Roman Comedy – Translations and Interpretations of Four Representative Plays*. Austin: University Press, 2001, p. 169-88.

FRENCH, V. "What is Central for the Study of Women in Antiquity?". *Helios*, vol. 17.2, 1990, p. 213-9.

FUHRER, T.; NELIS, D. (Eds.). *Acting with words. Communication, rhetorical performance and performative acts in Latin Literature*. Heidelberg: Universitätsverlag, 2010.

FUHRER, T.; ZINSLI, S. (Eds.). *Gender Studies in den Altertumswissenschaften – Rollenkonstrukte in antiken Texte*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. Iphis: Beiträge zur altertumswissenschaftlichen Genderforschung, vol. 2, 2003.

GAISER, K. "Die plautinischen ‚Bacchides‘ und Menanders ‚Dis exapaton‘". *Philologus*, vol. 114, 1970, p. 51-87.

_____. "Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern" in: H. Temporini (ed.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt – Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*. Parte 1: von den Anfängen Roms bis zum Ausgang der Republik. Vol. 2. Berlin; Nova York: De Gruyter, 1972, p. 1027-113.

GARCÍA-HERNÁNDEZ, B. "La estructura dramática de *Las Báquides* de Plauto". *Cuaderno de filología clásica – estudios latinos*, nº 15, 1998, p. 119-31.

GAERTNER, J. F. "Law and Roman Comedy" in: M. Fontaine, A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 615-33.

GEORGE, L. R. *Enticers, Destroyers, Ruins of Young Men: Reading the Plautine Meretrix*. Tese. Bryn Mawr College, 1997.

GILLELAND, M. E. "Female Speech in Greek and Latin". *The American Journal of Philology*, vol. 101, nº 2, Summer, 1980, p. 180-3.

GILULA, D. "The Concept of *bona meretrix*: a Study of Terence's Courtesans". *Rivista di filologia e di istruzione classica*, vol. 108, 1980, p. 142-65.

- GOLD, B. K. "Cross-Dressing in Roman Comedy: The case of Plautus's *Casina*", in: S. Jäkel; A. Timonen; V. Rissanen. *Laughter down the centuries*. Vol. 3. Turku: Turun Yliopisto, 1997, p. 99-108.
- GRATWICK, A. S. "Titus Maccius Plautus". *Classical Quarterly*, New series, vol. 23, n° 1, May, 1973, p. 78-84.
- GUMBRECHT, H. U. *The power of Philology – dynamics of textual scholarship*. Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, 2003.
- GUNDERSON, E. *Staging masculinity: the rethoric of performance in the Roman world*. Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press, 2000.
- HALLET, J.; SKINNER, M. (Eds.) *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- HANDLEY, E. W. *Menander and Plautus: a Study in Comparison*. Londres: H. K. Lewis & Co. Ltd., 1968.
- _____. "The Conventions of the Comic Stage and Their Exploitation by Menander", in: E. G. Turner (ed.), *Ménandre – sept exposés suivis de discussions*. Genève: Fondation Hardt, 1970, p. 1-42.
- HENDERSON, J. *The Maculate Muse – Obscene Language in Attic Comedy*. 2^a ed. Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1991 [1975].
- HOUGH, J. N. "Bird Imagery in Roman Poetry". *The Classical Journal*, vol. 70, n°1, Out-nov., 1974, p. 1-13.
- HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- HURKA, F. (Orgs.). *Studien zu Plautus' Cistellaria*. *ScriptOralia* 128. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004, p. 335-45.
- JOCELYN, H. D. "Gods, Cult and Cultic Language in Plautus" in: U. Auhagen (org.), *Studien zu Plautus' Epidicus*. Tübingen: Narr, 2001, p. 261-96.
- JURADO, F. G. "Las críticas misóginas a las matronas por medio de las meretrices en la comedia plautina". *Cuaderno de filología clásica – estudios latinos*. Madrid: Editorial Complutense, n° 4, 1993, p. 39-48.
- KELLER, O. *Die Antike Tierwelt – Säugetiere*. Vol. 1. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1909.

_____. *Die Antike Tierwelt – Vögel, Reptilien, Fische, Insekten, Spinnentiere, Tausendfüßler, Krebstiere, Würmer, Weichtiere, Stachelhäuter, Schlauchtiere*. Vol. 2. Leipzig: Verlag von Wilhelm Engelmann, 1913.

KONSTAN, D. *Roman Comedy*. Ithaca, Londres: Cornell University Press, 1983.

_____. (Ed.). *Documenting Gender: Women and Men in Non-Literary Classical Texts*. Special issue: *Helios* 19.1, 2, 1992.

KONSTAN, D.; NUSSBAUM, M. (Eds.) *Sexuality in Greek and Roman Society*. Special issue: *Differences* 2.1, 1990.

KÖVECSES, Z. *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford; Nova York: Oxford University Press, 2001.

LANDFESTER, M. "Philology (CT)." *Brill's New Pauly*. Volumes da Antiguidade editados por Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Brill Online, 2014. <
<http://referenceworks.brillonline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/entries/brill-s-new-pauly/philology-ct-e15201850>>; disponível em 28 de abril de 2014. Primeiro registro online: 2006.

LARMOUR, D.; MILLER, P.; PLATTER, C. (Eds.). *Rethinking Sexuality: Foucault and Classical Antiquity*. Princeton: Princeton University Press, 1998.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria – Introducción al estudio de la filología clásica, románica, inglesa y alemana*. Tradução para o espanhol de Mariano Marín Casero. Vol. I. Madri: Editorial Gredos, 1975.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria – Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Tradução para o espanhol de José Pérez Riesco. Vol. II. Madri: Editorial Gredos, 1976.

LAZARO, A. da S. *Prólogos e matronae em A sogra (Hecyra) de Terêncio*. Monografia de conclusão de curso. Unicamp, 2012.

LECH, P. G. *Gender, Social Status, and Discourse in Roman Comedy*. Dissertação. Providence, Columbia University, 2010.

LEFÈVRE, E. *Plautus und Philemon*. Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 1995. *ScriptOralia*, vol. 73.

LEFKOWITZ, M; FANT, M. (Eds.) *Women's life in Greece and Rome: A Source Book in Translation*. 3ª ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2005 [1982].

- LEGRAND, Ph. -E. *Daos: Tableau de la comédie grecque – pendant la période dite nouvelle*. Lyon; Paris: A. Rey; Librairie A. Fontemoing, 1910.
- LEIGH, M. *Comedy and the Rise of Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- LEO, F. *Plautinische Forschungen – zur Kritik und Geschichte der Komödie*. Berlin: Weidmann, 1912.
- LISSMANN, K. P. (Org.). *Tiere – Der Mensch und seine Natur*. Philosophicum Lech, vol. 16. Viena: Paul Zsolnay Verlag, 2013.
- LILJA, S. *Terms of Abuse in Roman Comedy*. Annales Academiae Scientiarum Fennicae. Série B, tomo 141, 3. Helsinki: Finnish Academy, 1965.
- _____. *Dogs in Ancient Greek Poetry*. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica, 1976.
- LINK, J.; PARR, R; GERHARD, U. “Diskurs und Diskurstheorien” in: A. Nünning (org.), *Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 4ª ed. Weimar: Verlag J. B. Metzler Stuttgart, 1998, p. 115-7.
- LONG, A. A. “Aristotle” in: P. E. Easterling; B. M. W Knox (eds.), *The Cambridge History of Classical Literature I: Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 527-40.
- LOPES, A. O. D.; GOMES, C. E. et al. (Eds.) *Nuntius Antiquus: revista de estudos antigos e medievais*. Vol. 6. Belo Horizonte: NEAM/ Faculdade de Letras da UFMG, 2010.
- LOWE, J. C. B. “The *uirgo callida* of Plautus, *Persa*”. *Classical Quarterly*, vol. 39, nº 2, 1989, p. 390-99.
- LUZZATTO, M. J.; KÜPPERS, J. "Fable". *Brill's New Pauly*. Volumes da Antiguidade editados por Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Brill Online, 2014. <<http://referenceworks.brillonline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/entries/brill-s-new-pauly/fable-e408170>>. Primeiro registro online: 2006; disponível em 28 de abril de 2014.
- MAINGUENEAU, D. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours: problèmes et perspectives*. Paris: Hachette, 1976.
- _____. *Gênese dos discursos*. Tradução de Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.
- MANUWALD, G. *Roman Republic Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- MARSHALL, C. W. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Nova York: Cambridge University Press, 2006.

- _____. “Living Next Door to a Roman Comedy: Structure in Plautus’ *Mercator*” in: N. C. Coppelino, *Change and Exchange in Plautus’s Mercator*. *New England Classical Journal*, vol. 37, n° 1, 2010, p. 65-78.
- MARX, F. *Ein Stück unabhängiger Poesie des Plautus*. Viena: Gerold, 1899, VIII. Abhandlung, p. 1-34.
- McCALL, M. H. *Ancient Rethorical Theories of Simile and Comparison*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Universty Press, 1969.
- McCARTHY, K. *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- McCLURE, L. *Spoken Like a Woman – Speech and Gender in Athenian Drama*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- _____. *Sexuality and Gender in the Classical World: Readings and Sources*. Malden: Blackwell Publishing, 2002.
- McCULLOCH, F. *Mediaeval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1962.
- McDONNELL, M. “Divorce initiated by women in Rome”. *American Journal of Ancient History*, vol. VIII, 1983, p. 54-80.
- McMANUS, B. F. *Classics and Feminism: Gendering the Classics*. Nova York: Twayne Publishers, 1997.
- METTE, H. J. “Die Funktion des Löwengleichnisses in Senecas *Hercules Furens*”. *Wiener Studien – Zeitschrift für klassische Philologie*, vol. 79, 1966, p. 477-89.
- MICHAUT, G. *Histoire de la comédie romaine – Plaute*. Tomo I. Paris: E. de Boccard, 1920a.
- _____. *Histoire de la Comédie Romaine – Plaute*. Tomo II. Paris: Ed. de Boccard, 1920b.
- MILLS, S. *Gender and politeness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MIOTTI, C. M. *Ridentem dicere verum: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio*. Tese de doutorado. Campinas, IEL, Unicamp, 2010.
- MOORE, T. *The Theater of Plautus – Playing to the Audience*. Austin: Texas University Press, 1998.
- MOSSÉ, C. *La femme dans la Grèce antique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1983.

- MUECKE, F. "Plautus and the Theater of Disguise". *Classical Antiquity*, vol. 5, n° 2, 1986, p. 216-229.
- MUNTEANU, D. L. (Ed.) *Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity*. Londres: Bristol Classical Press, 2011.
- NICOLSON, F. W. "The Use of HERCLE (Mehercle), EDEPOL (Pol), ECASTOR (Mecastor) by Plautus and Terence". *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 4, 1893, p. 99-103.
- NORWOOD, G. *Plautus and Terence*. Nova York: Cooper Square Publishers Inc., 1963.
- O'BRHYM, S. "The Originality of Plautus' *Casina*". *The American Journal of Philology*, vol. 110, n° 1, 1989, p. 81-103.
- OTTO, A. *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*. Teubner: Leipzig, 1890.
- PACKMAN, Z. M. "Feminine Role Designations in the Comedies of Plautus". *The American Journal of Philology*, vol. 120, n° 2, Summer, 1999, p. 245-58.
- PALMER, L. R. *The Latin Language*. Londres: Faber and Faber Limited, 1977.
- PARATORE, E. *História da literatura latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- PARKER, H. "The Teratogenic Grid" in: in: J. Hallet; M. Skinner (eds.). *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 47-65.
- PEIL, D. "Metapher" in: A. Nünning (org.), *Metzler Lexikon Literatur-und Kulturtheorie: Ansätze, Personen, Grundbegriffe*. 4ª ed. Weimar: Verlag J. B. Metzler Stuttgart, 1998, p. 432-3.
- PEPPE, L. "Le forti donne di Plauto" in: L. Agostiniani; P. Desideri (eds.), *Plauto testimone della società del suo tempo*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, p. 67-91.
- PERADOTTO, J., SULLIVAN, J. P. (Eds.), *Women in the Ancient World: The Arethusa Papers*. Albany: State University of New York Press, 1984.
- PETRONE, G. *Teatro antico e inganno: finzioni plautine*. Palermo: Palumbo, 1983.
- _____. "Campii curculionii, ovvero il bestiario del parassita (Plauto Mi. 13 ss)". *Studi italiani di filologia classica*, vol. 7, fasc. 1, 1989a, p. 34-55.
- _____. "Ridere in silenzio – tradizione misogina e trionfo dell'intelligenza femminile nella commedia plautina" in: R. Uglione (ed.). *Atti del II convegno nazionale di studi su La dona nel mondo antico, Torino 18-19-20 aprile 1988*. Turim: Regione Piemonte, Assessorato alla cultura, 1989b, p. 87-103.

- _____. *Quando le muse parlavano latino – studi su Plauto*. Bologna: Pàtron editore, 2009.
- PHILLIPS, J. E. “Alcumena in the Amphitruo of Plautus: a Pregnant Lady Joke”. *Classical Journal*, vol. 80, 1985, p. 121-6.
- POMEROY, S. B. *Goddesses, Whores and Slaves: Woman in Classical Antiquity*. Nova York: Schocken, 1975.
- PÖSCHL, V. *Die neueren Menanderpapyri und die Originalität des Plautus*. Heidelberg: Winter, 1973.
- PRESCOTT, H. W. “Criteria of Originality in Plautus”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 63, 1932, p. 103-25.
- PRESTON, K. *Studies in the Diction of the Sermo Amatorius in Roman Comedy*. Tese. University of Chicago, 1916.
- PURVIS, T. “Sexualities” in: P. Waugh (ed.). *Literary Theory and Criticism – an Oxford Guide*. Nova York: Oxford United Press, 2006, p. 427-50.
- QUESTA, C. “Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto”. *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici*, vol. 8, 1982, p. 9-64.
- _____. “Pardalisca regista della Casina” in: R. Raffaelli; A. Tontini (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates VI – Casina (Sarsina 8 settembre, 2000)*. Urbino: QuattroVenti, 2003.
- _____. *Sei Letture Plautine*. Urbino: QuattroVenti, 2004.
- RABAZA, B. “Un espacio de ruptura del verosímil dramático en Plauto: la *matrona*”. *Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Artes*. UNR, Rosario, N° 2, 1990, p. 69-73.
- RABINOWITZ, N. S. “Zeus and Metis: Foucault, Feminism, Classics”. *Helios*, vol. 18.2, 1991, p. 160-80.
- RABINOWITZ, N. S.; RICHLIN, A. (Eds.). *Feminist Theory and the Classics*. Londres: Routledge, 1993.
- RADIN, M. “Greek law in Roman Comedy”. *Classical Philology*, vol. 5, n° 3, 1910, p. 365-7.
- RICHLIN, A. *The Garden of Priapus – Sexuality & Aggression in Roman Humor*. Nova York, Oxford: Oxford University Press, 1983.
- RICOTTILI, L. “Strategie relazionali nell’*Aulularia*” in: R. Raffaelli; A. Tontini (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates – Aulularia*. Vol. III. Urbino: QuattroVenti, 2000, p. 31-48.

ROSENMEYER, P. A. "Enacting the Law: Plautus' Use of Divorce Formula on Stage". *Phoenix*, vol. 49, n° 3, Autumn, 1995, p. 201-17.

ROSIVACH, V. J. *When a Young Man Falls in Love – the Sexual Exploitation of Women in New Comedy*. Londres, Nova York: Routledge, 1998.

RUDD, N. "Romantic Love in Classical Times?". *Ramus – Critical Studies in Greek and Roman Literature*. Editado por A. J. Boyle; J. L. Penwill. Vol. 10, 1981, p. 140-58.

RYDER, K. C. "The *senex amator* in Plautus". *Greece & Rome*, vol. 31, n° 2, 1984, p. 181-9.

SAÏD, S. "Le bestiaire tragique". *Studi Italiani di Filologia Classica*, vol. 10, fascículo I-II, 1992, p. 201-34.

SANTOS, S. A. "O santo e a porca: *imitatio* de Plauto no nordeste brasileiro". *Caderno de resumos do XV Congresso interno de iniciação científica – Unicamp*, 26 e 27 de setembro de 2007. 2007, p. 206.

SANTORO L'HOIR, F. *The Rhetoric of Gender Terms: 'Man', 'Woman', and the Portrayal of Character in Latin Prose*. Leiden: E. J. Brill, 1992.

SCAFURO, A. C. *The forensic stage – Settling disputes in Graeco-Roman New Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

_____. "Introduction – Ancient Comedy: the *longue durée*" in: M. Fontaine, A. C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

SCHAUWECKER, Y. "Zum Sprechverhalten der Frauentypen bei Plautus". *Gymnasium – Zeitschrift für Kultur und humanistische Bildung*. Edição de Franz Bömer e Ludwig Voit. Vol. 109, 2002, p. 191-211.

SCHUHMANN, E. "Ehescheidungen in den Kömodien des Plautus". *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, vol. 93, 1976, p. 19-32.

_____. "Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus". *Philologus*, vol. 121, 1977, p. 45-65.

SCHULLER, W. *Frauen in der griechischen Geschichte*. Konstanz: Universitätsverlag, 1985.

SCHWINDT, J. P. "Modern International Philology (CT)" in: M. Landfester (Gießen RWG), "Philology (CT)." *Brill's New Pauly*. Volumes da Antiguidade editados por Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Brill Online, 2014. Referência: Universitaetsbibliothek Heidelberg. 28 April 2014. <<http://referenceworks.brillonline.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/entries/brill-s-new->

[pauly/philology-ct-e15201850](#)>. Primeiro registro online: 2006; disponível em 28 de abril de 2014.

SEGAL, E. *Roman Laughter – the Comedy of Plautus*. 2ª edição. Nova York: Oxford University Press, 1987 [1986].

SHARROCK, A. *Reading Roman Comedy – Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

SHAW, M. “The Female Intruder: Women in Fifth-century Drama”. *Classical Philology*, vol. 70, n° 4, 1975, p. 255-66.

SHERZER, J. “A Diversity of Voices: Men’s and Women’s Speech in Ethnographic Perspective” in: S. Philips, S. Steele, C. Tanz (eds.), *Language, Gender and Sex in Comparative Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p. 95-120.

SILVEIRA, F. L. da. *Imagens da preceptiva e da dogmática na Epístola 95 de Sêneca*. Monografia de conclusão de curso. Unicamp, 2011.

SKINNER, M. (Ed.). *Rescuing Creusa: New Methodological Approaches to Women in Antiquity*. (Special Issue *Helios*, vol. 13.2), 1987.

_____. “*Ego mulier*: the constructions of male sexuality in Catullus” in: J. Hallet; M. Skinner (eds.). *Roman Sexualities*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 129-50.

_____. *Sexuality in Greek and Roman Culture*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

SLATER, N. W. *Plautus in Performance – the Theatre of the Mind*. 2ª ed. Amsterdã: Harwood Academic Publishers, 2000 [1985].

SLATER, P. E. *The glory of the Hera: Greek Mythology and Greek Family*. Boston: Beacon Press, 1968.

SMITH, W. S. (Ed.). *Satiric advice on women and marriage – from Plautus to Chaucer*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.

SPINELLI, H. N. O díscolo: *estudo e tradução*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2009.

STÄRK, E. “Plautus’ *uxores dotatae* im Spannungsfeld literarischer Fiktion und gesellschaftlicher Realität” in: E. Stärk, *Kleine Schriften zur römischen Literatur*. Herausgegeben von Ursula Gärtner, Eckard Lefèvre und Kurt Sier. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2005, p. 23-33.

STOCKERT, W. “Zur sprachlichen Charakterisierung der Personen in Plautus’ „Aulularia””. *Gymnasium- Zeitschrift für Kultur und humanistische Bildung*. Edição de Franz Bömer e Ludwig Voit. Vol. 89, 1982, p. 4-14.

_____. “Plautus: Ampithruo by David. M. Christenson”. Resenha. *The Classical Journal*, vol. 98, nº 3, 2003, p. 325-8.

_____. “Schwören auch Frauen bei Herkules? Bemerkungen zu *Cist.* 52 und anderen Plautus-Stellen” in: R. Hartkamp, F. Hurka, *Studien zu Plautus' Cistellaria*, Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen, 2004, p. 363-368, *ScriptOralia*, vol. 128.

SVENDSEN, J. T. *Goats and Monkeys: a Study of Animal Imagery in Plautus*. Tese. University of Minnessota, 1971.

TALADOIRE, B. A. *Essai sur le Comique de Plaute*. Monaco: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1957.

TARRANT, R. J. “Plautus” in: L. D. Reynolds (ed.), *Texts and Transmission – A Survey of the Latin Classics*. Oxford: Clarendon Press, 1983, p. 302-7.

TOLAN, F. “Feminisms” in: P. Waugh (ed.). *Literary Theory and Criticism – an Oxford Guide*. Nova York: Oxford United Press, 2006, p. 319-39.

TOUWAIDE, A. “Physiognomy”. A. Touwaide, “Physiognomy”. *Brill's New Pauly*. Volumes da Antiguidade editados por Hubert Cancik e Helmuth Schneider. Brill Online, 2014. <<http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/physiognomy-e924910>>.

Primeiro registro online 2006; disponível em 28 de abril de 2014.

ÜBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1978.

ULLMAN, B. L. “By Castor and Pollux”. *The Classical Weekly*, vol. 37, nº 8, 1943, p. 87-9.

UNBEDIGTEN UNIVERSITÄTEN (org.). *Bologna-bestiarius*. Zurique: Diaphanes, 2013.

VARELA, J. U. “*Nupta uerba* en Plauto (frg. 71) e su interpretación por Festo”. *Voces*, vol. 5, 1994, p. 9-12.

VASCONCELLOS, P. S. de. “Reflexões sobre a noção de arte alusiva e intertextualidade na poesia latina”. *Classica*, vol. 20, 2011, p. 239-60.

VENTURINI, C. “Plauto come fonte giuridica: osservazioni e problemi” in: L. Agostiniani; P. Desideri (eds.), *Plauto testimone della società del suo tempo*. Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, p. 113-27.

- VOGT-SPIRA, G. "Plauto fra teatro grego e superamento della farsa italica - proposta di un modelo triadico". *Quaderni Urbinati de Cultura Classica*, vol. 58, n° 1, 1998, p. 111-35.
- WAUGH, P. (Ed.) *Literary Theory and Criticism – an Oxford Guide*. Nova York: Oxford United Press, 2006.
- WERNER, W. *Lá vem a noiva – O ‘epitalâmio’ e suas configurações do período helenístico à era flaviana*. São Paulo: Humanitas, 2014.
- WILLIAMS, B. "Games People Play: Metatheatre as Performance Criticism in Plautus' Casina". *Ramus – critical studies in Greek and Roman Literature*, vol. 22, 1993, p. 33-59.
- WILLIAMS, C. A. *Roman Homosexuality: Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- WILLIAMS, G. W. "Some Aspects of Roman Marriage Ceremonials and Ideals". *The Journal of Roman Studies*, vol. 48, n° 1/2, 1958, p. 16-29.
- WORTMANN, E. *De comparationibus Plautinis et Terentianis ad animalia spectantibus*. Tese, Marburg, 1883.
- WRIGHT, J. *Dancing in Chains: the Stylistic Unity of the comoedia palliata*. Papers and Monographs of the American Academy in Rome. Roma: American Academy in Rome, 1974.
- WYKE, M. *The Roman Mistress – Ancient and Modern Representations*. Nova York: Oxford University Press, 2002.
- ZAGAGI, N. *Tradition and Originality in Plautus – studies in the amatory motifs in Plautine Comedy*. [= *Hypomnemata*, vol. 62]. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1980.
- ZANUY, M. T. Q. "Diferencias discursivas de género en la expresión de los sentimientos: Plauto vs. Séneca" in: R. L. Gregoris (Ed.), *Estudios sobre teatro romano – El mundo de los sentimientos y su expresión*. Saragoça: Libros Pórtico, 2012, p. 277-309.
- ZEITLIN, F. "Playing to the Other: Theater, Theatricality, and the Feminine in Greek Drama". *Representations*, vol. 11, 1985, p. 63-94.

6. ANEXO I

Tabela de animais mencionados nas peças de Plauto⁵⁴⁷

Termos relacionados à semântica animal	Tipo de personagem que enuncia a comparação⁵⁴⁸	Passagem
<i>agnellus</i> (carneirinho) ⁵⁴⁹	escravo	<i>As.</i> 667
<i>agnina</i> (carne de carneiro, carneiro)	velho	<i>Aul.</i> 374
	parasita	<i>Capt.</i> 819
	parasita	<i>Capt.</i> 849
<i>agninus</i> (relativo a carneiro)	escravo açoitador	<i>Ps.</i> 319
	escravo açoitador	<i>Ps.</i> 329
<i>agnus</i> (carneiro)	escravo	<i>Aul.</i> 327
	cozinheiro	<i>Aul.</i> 331
	velho	<i>Aul.</i> 561
	velho	<i>Aul.</i> 563
	velho	<i>Bac.</i> 1145
	velho	<i>Bac.</i> 1146
	parasista	<i>Capt.</i> 819
	parasita	<i>Capt.</i> 862
	rufião	<i>Poen.</i> 453
	rufião	<i>Poen.</i> 776
	velho	<i>Ps.</i> 330
	velho	<i>Rud.</i> 1208
	parasita	<i>St.</i> 251
escravo	<i>Truc.</i> 614	
<i>anaticula</i> (patinho)	escravo	<i>As.</i> 693
<i>anetinus</i> (de pato)	velho	<i>Rud.</i> 533
<i>anguis</i> (cobra, serpente)	escrava doméstica	<i>Am.</i> 1108
	escrava doméstica	<i>Am.</i> 1110
	escrava doméstica	<i>Am.</i> 1113
	escrava doméstica	<i>Am.</i> 1114
	escrava doméstica	<i>Am.</i> 1115
	escrava doméstica	<i>Am.</i> 1119
	escrava doméstica	<i>Am.</i> 1123
	cozinheiro	<i>Mer.</i> 761
<i>anser</i> (ganso)	jovem	<i>Truc.</i> 253
<i>aper</i> (javali)	escravo	<i>Cas.</i> 476
	escravo	<i>Per.</i> 3

⁵⁴⁷ As passagens indicadas seguem o número de verso da edição de Ernout correspondente.

⁵⁴⁸ Seguimos a terminologia adotada por Ernout para indicar os tipos dos personagens aqui.

⁵⁴⁹ Os sentidos apresentados seguem o indicado no *OLD*.

<i>apicula</i> (abelinha)	jovem	<i>Cur.</i> 10
<i>aprugnus</i> (do javali)	escrava doméstica	<i>Per.</i> 305
	caseiro	<i>Poen.</i> 579
<i>aquilinus</i> (de águia)	cozinheiro	<i>Ps.</i> 852
<i>aranea/ araneus</i> (aranha; teia de aranha)	escravo	<i>As.</i> 425
	velho	<i>Aul.</i> 84
	velho	<i>Aul.</i> 87
	escravozinho	<i>St.</i> 348
	escravozinho	<i>St.</i> 355
<i>aries</i> (carneiro)	parasita	<i>Capt.</i> 797 (aríete)
	escravo	<i>Cas.</i> 849 (aríete)
	escravo	<i>Bac.</i> 241
	velho	<i>Bac.</i> 1148
<i>asellus</i> (asno)	velho	<i>Aul.</i> 229
<i>asinus</i> (asno)	velho	<i>Aul.</i> 230
	velho	<i>Aul.</i> 234
	velho	<i>Aul.</i> 235
	argumento	<i>As.</i> argumento 3
	escravo	<i>As.</i> 333
	escravo	<i>As.</i> 337
	escravo	<i>As.</i> 339
	escravo	<i>As.</i> 347
	escravo	<i>As.</i> 369
	mercador estrangeiro	<i>As.</i> 397
	escravo	<i>As.</i> 590
	caseiro	<i>Poen.</i> 684
escravo açoitador	<i>Ps.</i> 136	
<i>aves</i> (ave)	rufiona	<i>As.</i> 217.218
	rufiona	<i>As.</i> 221
	rufiona	<i>As.</i> 259
	escravo	<i>Bac.</i> 290
	velho	<i>Capt.</i> 116
	escravo açoitador	<i>Capt.</i> 123
	velho	<i>Cas.</i> 616
	escravo	<i>Epid.</i> 183.184
	jovem	<i>Men.</i> 919
	escravo	<i>Mos.</i> 46.47
	velho	<i>Mos.</i> 839
	velho	<i>Rud.</i> 770
	escravo	<i>Per.</i> 4
	escravo	<i>Poen.</i> 975

	escravo	<i>Ps.</i> 762
	meretriz	<i>Truc.</i> 908
<i>balanus</i> (espécie de peixe)	pescadores	<i>Rud.</i> 297
<i>ballaena</i> (baleia)	rufião	<i>Rud.</i> 545
<i>belua</i> (besta, animal selvagem)	velho	<i>Aul.</i> 562
	escravo	<i>Mos.</i> 569
	escravo	<i>Mos.</i> 607
	escravo	<i>Mos.</i> 619
	velho	<i>Rud.</i> 543
	velho	<i>Rud.</i> 886
	sicofanta	<i>Trin.</i> 952
	escrava	<i>Truc.</i> 319
	escrava	<i>Truc.</i> 689
<i>bestia</i> (besta)	jovem	<i>Bac.</i> 55
	parasita	<i>Capt.</i> 189
	escravo	<i>Cist.</i> 728
	escravo	<i>Mil.</i> 180
	escravo	<i>Mil.</i> 285
	soldado	<i>Poen.</i> 1293
	velho	<i>Rud.</i> 610
	parasita	<i>St.</i> 500
meretriz	<i>Truc.</i> 868	
<i>bos</i> (boi, vaca)	escravo	<i>As.</i> 35
	escravo	<i>As.</i> 713
	velho	<i>Aul.</i> 229
	velho	<i>Aul.</i> 231
	velho	<i>Aul.</i> 234
	velho	<i>Aul.</i> 235
	escravo	<i>Mos.</i> 35
	escravo	<i>Mos.</i> 62 (<i>bubus</i>)
	jovem	<i>Mos.</i> 241
	escravo	<i>Per.</i> 259
	escravo	<i>Per.</i> 262
	escravo	<i>Per.</i> 265
	escravo	<i>Per.</i> 317
	escravo	<i>Per.</i> 322
	advogado	<i>Poen.</i> 598
	cozinheiro	<i>Ps.</i> 812
escravo	<i>Trin.</i> 524	
escravo	<i>Truc.</i> 277	
jovem	<i>Truc.</i> 646 (<i>bubus</i>)	
<i>bubulus</i> (referente a gado)	velho	<i>Aul.</i> 374

	escravo	<i>Aul.</i> 601
	escravo	<i>Cur.</i> 367
	escravo	<i>Mos.</i> 882
	escravo	<i>Poen.</i> 139
	escravo	<i>St.</i> 63
	escravo	<i>Tri.</i> 1011
<i>cancer</i> (caranguejo)	escravo	<i>Ps.</i> 955
<i>canicula</i> (cadela (cf. entrada 1 do <i>OLD</i>))	parasita	<i>Cur.</i> 598
<i>caninus</i> (de cão)	velho	<i>Cas.</i> 973
<i>canis</i> (cão, cadela)	escravo	<i>Am.</i> 680
	velho	<i>Bac.</i> 1146
	parasita	<i>Capt.</i> 485
	escravo	<i>Cas.</i> 320
	velho	<i>Cas.</i> 971
	escravo	<i>Cur.</i> 110c
	velho	<i>Epid.</i> 234
	jovem	<i>Men.</i> 714
	jovem	<i>Men.</i> 838
	velho	<i>Men.</i> 936
	escravo	<i>Mil.</i> 268
	escravo	<i>Mos.</i> 41
	escravo	<i>Mos.</i> 849
	escravo	<i>Mos.</i> 850
	velho	<i>Mos.</i> 854
	caseiro	<i>Poen.</i> 648
	advogados	<i>Poen.</i> 1234
	escravo	<i>Poen.</i> 1236
	escravo açoitador	<i>Ps.</i> 319
	escravo	<i>Rud.</i> 842
jovem casada	<i>St.</i> 139	
velho	<i>Trin.</i> 170	
velho	<i>Trin.</i> 172	
velho	<i>Trin.</i> 835	
<i>cantherinus</i> (de cavalo)	jovem	<i>Men.</i> 395
<i>cantherius</i> (cavalo (de má qualidade))	velho	<i>Aul.</i> 495
	parasita	<i>Capt.</i> 814
	velho	<i>Cist.</i> 307
<i>capra</i> (cabra)	velho	<i>Mer.</i> 229
	velho	<i>Mer.</i> 230
	velho	<i>Mer.</i> 236
	velho	<i>Mer.</i> 238
	velho	<i>Mer.</i> 240
	velho	<i>Mer.</i> 246
	velho	<i>Mer.</i> 250

	velho	<i>Mer.</i> 253
	velho	<i>Mer.</i> 268
<i>capreaginus</i> (mosqueado, da cor do cabrito montês)	escravo	<i>Epid.</i> 18
<i>catellus</i> (cachorrinho)	escravo	<i>As.</i> 693
	jovem	<i>Cur.</i> 691
	escravo	<i>St.</i> 620
<i>catulus</i> (cãozinho, filhotinho)	rufiona	<i>As.</i> 184
	<i>mulier</i>	<i>Epid.</i> 579
	escravo	<i>Truc.</i> 268
<i>celo</i> (garanhão)	jovem	<i>Poen.</i> 1168
<i>cerua</i> (corça (sexo nem sempre determinado – conferir passagem)	soldado	<i>Epid.</i> 490
<i>ceruus</i> (cervo, veado)	escravo	<i>Per.</i> 3
	jovem	<i>Poen.</i> 530
<i>cetus</i> (grande animal marinho; baleia; golfinho)	velho	<i>Aul.</i> 375
	escravo	<i>Cap.</i> 851
<i>cimex</i> (traça)	escravo	<i>Cur.</i> 500
<i>coc(h)lea</i> (caracol)	parasita	<i>Capt.</i> 80
	jovem	<i>Poen.</i> 532
<i>colubra</i> (cobra, serpente)	escravozinho	<i>St.</i> 321.322
<i>colubrinus</i> (de cobra)	velho	<i>Truc.</i> 780
	jovem	<i>As.</i> 209
	escravo	<i>Cas.</i> 138
<i>columba</i> (pomba)	velho	<i>Mil.</i> 162
	escravo	<i>As.</i> 693
<i>columbula</i> (pombinha)	escravo	<i>As.</i> 693
	pescador	<i>Rud.</i> 297
	pescadores	<i>Rud.</i> 304
<i>concha</i> (concha)	escravo	<i>Rud.</i> 704
	cozinheiro	<i>Aul.</i> 399
	velho	<i>Mil.</i> 760
<i>conger</i> (congro)	parasita	<i>Per.</i> 110
	escravo	<i>As.</i> 260
	escravo	<i>Mos.</i> 832
<i>cornix</i> (corvo)	escravo	<i>Mos.</i> 834
	escravo	<i>Mos.</i> 835
	velho	<i>Mos.</i> 836
	escravo	<i>Mos.</i> 837
	escravo	<i>As.</i> 260
<i>coruus</i> (corvo)	velho	<i>Aul.</i> 624
	velho	<i>Aul.</i> 669
	velho	<i>Aul.</i> 670
	escravo	<i>As.</i> 666
<i>coturnix</i> (codorna)	escravo	<i>As.</i> 666
	escravo	<i>Capt.</i> 1003

<i>crabro</i> (vespa)	escravo	<i>Am.</i> 707
<i>cuculus</i> (cuco)	<i>mulier</i>	<i>As.</i> 923
	<i>mulier</i>	<i>As.</i> 934
	escravozinho	<i>Per.</i> 282
	escravo	<i>Ps.</i> 96
	jovem	<i>Trin.</i> 245
<i>culex</i> (mosquito)	<i>mulier</i>	<i>Cas.</i> 239
	escravo	<i>Cur.</i> 500
<i>curculio</i> (gorgulho, caruncho)	rufião	<i>Cur.</i> 587
<i>curculiunculus</i> (carunchinho)	pescador	<i>Rud.</i> 1325
<i>echinus</i> (ouriço-do-mar)	pescador	<i>Rud.</i> 297
<i>elephantus</i> (elefante)	banqueiro	<i>Cur.</i> 424
	parasita	<i>Mil.</i> 25
	parasita	<i>Mil.</i> 30
	escravo	<i>Mil.</i> 235
	parasita	<i>St.</i> 168
	escrava	<i>Truc.</i> 319
<i>equa</i> (égua)	escravo	<i>Mil.</i> 1112
<i>equus</i> (cavalo)	escravo	<i>As.</i> 704
	velho	<i>Aul.</i> 494
	jovem	<i>Bac.</i> 72
	escravo	<i>Bac.</i> 927
	escravo	<i>Bac.</i> 936
	escravo	<i>Bac.</i> 941
	escravo	<i>Bac.</i> 943
	escravo	<i>Bac.</i> 944
	escravo	<i>Bac.</i> 988
	escravo	<i>Cas.</i> 811
	jovem	<i>Cist.</i> 286
	escravo	<i>Cist.</i> 292
	jovem	<i>Men.</i> 862
	jovem	<i>Men.</i> 866
	velho	<i>Men.</i> 868
	jovem	<i>Mer.</i> 852
	velho	<i>Mil.</i> 721
	jovem	<i>Mos.</i> 152.153
	sacerdotisa de Vênus	<i>Rud.</i> 268
<i>excetra</i> (cobra)	velho	<i>Cas.</i> 644
	escravo	<i>Per.</i> 3
	escravo açoitador	<i>Ps.</i> 218
<i>formica</i> (formiga)	soldado	<i>Cur.</i> 576
	escravo	<i>Trin.</i> 410
<i>formicinus</i> (semelhante à formiga)	velho	<i>Men.</i> 888
<i>gallina</i> (galinha)	escravo	<i>As.</i> 666

	velho	<i>Mil.</i> 162
	escravo	<i>Ps.</i> 29
	escravo	<i>Ps.</i> 30
<i>gallinaceus</i> (de galinha, galináceo)	velho	<i>Aul.</i> 465
	velho	<i>Aul.</i> 472
	parasita	<i>Capt.</i> 849
	banqueiro	<i>Cur.</i> 450
	sicofanta	<i>Trin.</i> 935
<i>gallus</i> (galo)	cozinheiro	<i>Aul.</i> 401
	velho	<i>Aul.</i> 465
	velho	<i>Aul.</i> 469
	velho	<i>Aul.</i> 470
	velho	<i>Aul.</i> 472
	velho	<i>Mil.</i> 690
<i>haedillus</i> (cabrinha/bodinho jovem)	escravo	<i>As.</i> 667
<i>haedus</i> (cabrito)	velho	<i>Mer.</i> 248
	velho	<i>Mer.</i> 269
	prólogo	<i>Poen.</i> 31
<i>hircosus</i> (com cheiro de bode)	velho	<i>Mer.</i> 575
<i>hircus</i> (bode)	velho	<i>Cas.</i> 550 [<i>irqui</i>]
	epílogo	<i>Cas.</i> 1018
	velho	<i>Mer.</i> 272
	velho	<i>Mer.</i> 275
	escravo	<i>Mos.</i> 40
	jovem	<i>Ps.</i> 738
<i>hirquinus</i> [<i>hircinus</i>] (de bode)	escravo	<i>Poen.</i> 873
	escravo	<i>Ps.</i> 967
<i>hirudo</i> (sanguessuga)	escravo	<i>Epid.</i> 188
<i>hirundininus</i> (relacionado a andorinha)	velho	<i>Rud.</i> 598
<i>hirundo</i> (tipo de pássaro)	escravo	<i>As.</i> 694
	velho	<i>Rud.</i> 604
	velho	<i>Rud.</i> 772
[†] <i>ircosalus</i> [†] (bode fedorento)	jovem	<i>Men.</i> 839
<i>iumentum</i> (animal de carga)	deus	<i>Am.</i> 327
	escravo	<i>Am.</i> 328
	escravo	<i>Epid.</i> 209
<i>limax</i> (lesma)	escravo	<i>Cist.</i> frg. 18 (v. 405)
<i>leo</i> (leão)	jovem	<i>Men.</i> 864
	escravo	<i>Per.</i> 3
	-	<i>Vid.</i> frg. 19 (v. 116)
<i>leoninus</i> (de leão)	jovem	<i>Men.</i> 159

<i>lepus</i> (lebre)	velho	<i>Capt.</i> 184
	escravo	<i>Cas.</i> 138
	rufião	<i>Per.</i> 436
<i>lopas</i> (lapa; molusco)	velho	<i>Cas.</i> 493
	pescador	<i>Rud.</i> 297
<i>luca bos</i> (elefante)	escravo	<i>Cas.</i> 846
<i>lucusta</i> (lagosta)	jovem	<i>Men.</i> 924
<i>lumbricus</i> (minhoca)	velho	<i>Aul.</i> 628
	escravo	<i>Bac.</i> 792
	escravo	<i>Cas.</i> 127
<i>lupa</i> (loba)	velho	<i>Epid.</i> 403
	argumento	<i>Truc.</i> 6
<i>lupinus</i> (de lobo)	velho	<i>Cas.</i> 971
<i>lupus</i> (lobo)	mercador	<i>As.</i> 495
	escravozinho	<i>Capt.</i> 912
	velho	<i>Cas.</i> 971
	caseiro	<i>Poen.</i> 648
	rufião	<i>Poen.</i> 776
	escravo açoitador	<i>Ps.</i> 140
	jovem	<i>St.</i> 577
	parasita	<i>St.</i> 605
	velho	<i>Trin.</i> 170
jovem	<i>Truc.</i> 657	
<i>lusciniola</i> (rouxinolzinho)	meretriz	<i>Bac.</i> 38
<i>mena</i> [<i>maena</i>] (espadilha ou peixe pequeno semelhante)	soldado	<i>Poen.</i> 1312
<i>merula</i> (melro)	velho	<i>Cas.</i> 523
<i>meruleus</i> (colorido como melro)	soldado	<i>Poen.</i> 1289
<i>miluinus</i> (semelhante a milhafre (predação)); subs. no fem.: fome feroz como a de um milhafre)	jovem	<i>Men.</i> 212
	cozinheiro	<i>Ps.</i> 852
<i>miluus</i> (milhafre)	cozinheiro	<i>Aul.</i> 316
	cozinheiro	<i>Aul.</i> 319
	soldado	<i>Poen.</i> 1292
	pescador	<i>Rud.</i> 1124
<i>monerula</i> (gralha)	escravo	<i>As.</i> 694
	escravo	<i>Capt.</i> 1002
<i>mula</i> (mula)	velho	<i>Aul.</i> 494
	velho	<i>Aul.</i> 501
	escravo	<i>Mos.</i> 780
	escravo	<i>Mos.</i> 878
	escravo	<i>Truc.</i> 551
<i>murena</i> (enguia, moreia)	escravo	<i>Am.</i> 319
	cozinheiro	<i>Aul.</i> 399

	parasita	<i>Per.</i> 110 (<i>muraena</i>)
	escravo	<i>Ps.</i> 382
<i>muriaticus</i> (em conserva; n. pl. como subs. peixe em conserva)	soldado	<i>Poen.</i> 241
	escravo	<i>Poen.</i> 249
<i>mus</i> (rato)	escravo	<i>Cas.</i> 140
	parasita	<i>Capt.</i> 77
	parasita	<i>Per.</i> 58
	escravo	<i>Poen.</i> 1011
	parasita	<i>St.</i> 460
	meretriz	<i>Truc.</i> 868
<i>musca</i> (mosca)	escravo	<i>Cur.</i> 500
	jovem	<i>Mer.</i> 361
	caseiro	<i>Poen.</i> 691
	jovem	<i>Truc.</i> 65
	escravo	<i>Truc.</i> 284
<i>mustela</i> (esquilo, doninha, tipo de roedor)	parasita	<i>St.</i> 460
	parasita	<i>St.</i> 499
<i>noctua</i> (mocho-galego; ave noturna)	escravo	<i>Men.</i> 653
<i>ostrea</i> (ostra)	pescador	<i>Rud.</i> 297
<i>ostreatus</i> (listrado como ostra)	escravo	<i>Poen.</i> 398
<i>ouis</i> (ovelha)	meretriz	<i>As.</i> 540
	meretriz	<i>Bac.</i> 1121b
	velho	<i>Bac.</i> 1122
	velho	<i>Bac.</i> 1140b
	meretriz	<i>Bac.</i> 1141
	velho	<i>Bac.</i> 1142
	parasita	<i>Capt.</i> 818
	velho	<i>Mer.</i> 524
	escrava doméstica	<i>Per.</i> 173
	escravo açoitador	<i>Ps.</i> 140
	escravo	<i>Trin.</i> 541
	jovem	<i>Truc.</i> 649
	jovem	<i>Truc.</i> 655
	jovem	<i>Truc.</i> 657
jovem	<i>Truc.</i> 947	
<i>palumbes</i> (pomba)	jovem	<i>Bac.</i> 51
	advogados	<i>Poen.</i> 676
<i>pantherinus</i> (de leopardo)	escravo	<i>Epid.</i> 18
<i>parra</i> (ave cujo canto é identificado com mau agouro (coruja ou abibe))	escravo	<i>As.</i> 260
<i>passer</i> (pássaro)	escravo	<i>Cas.</i> 138
<i>passer marinus</i> (avestruz)	jovem escravo	<i>Per.</i> 199
<i>passerculus</i> (pardalzinho)	escravo	<i>As.</i> 666

	escravo	<i>As.</i> 694
<i>pecu</i> (rebanho)	meretriz	<i>Bac.</i> 1123
	meretriz	<i>Bac.</i> 1139a
	meretriz	<i>Mer.</i> 509
	pescador	<i>Rud.</i> 942
	jovem	<i>Truc.</i> 956
<i>pecus</i> (animais de fazenda)	cozinheiro	<i>Ps.</i> 825
	cozinheiro	<i>Ps.</i> 834
	jovem	<i>Truc.</i> 144
<i>pedis</i> (piolho)	escravo	<i>Cur.</i> 500
<i>penna</i> (asa; pena)	escravo	<i>As.</i> 93
	soldado	<i>Poen.</i> 487 (<i>pinna</i>)
	escravo	<i>Poen.</i> 871
<i>picus</i> (pica-pau)	escravo	<i>As.</i> 260
	escravo	<i>As.</i> 262
	escravo	<i>Aul.</i> 701
<i>piscarius</i> (relativo a peixe (como mercadoria))	parasita	<i>Capt.</i> 816
	escravo	<i>Cas.</i> 499
	corego	<i>Cur.</i> 474
	parasita	<i>St.</i> 289
<i>piscatus</i> (pescaria; peixe)	meretriz	<i>Bac.</i> 102
	escravo	<i>Mos.</i> 67
	velho	<i>Mos.</i> 730
	pescadores	<i>Rud.</i> 299
	pescador	<i>Rud.</i> 911
	pescador	<i>Rud.</i> 912
<i>piscis</i> (peixe)	rufiona	<i>As.</i> 178
	velho	<i>Au.</i> 373
	parasita	<i>Capt.</i> 813
	parasita	<i>Cap.</i> 848
	jovem	<i>Men.</i> 919
	escravo	<i>Mos.</i> 46.47
	escravo açoitador	<i>Ps.</i> 169
	pescadores	<i>Rud.</i> 301
	velho	<i>Rud.</i> 513
	pescador	<i>Rud.</i> 913
	pescador	<i>Rud.</i> 941
	escravo	<i>Rud.</i> 943
	pescador	<i>Rud.</i> 971
	pescador	<i>Rud.</i> 979
	pescador	<i>Rud.</i> 980
escravo	<i>Rud.</i> 982	
escravo	<i>Rud.</i> 988	

	escravo	<i>Rud.</i> 991
	pescador	<i>Rud.</i> 993
	pescador	<i>Rud.</i> 1010
	escravozinho	<i>St.</i> 359
	jovem	<i>Truc.</i> 37
	jovem	<i>Truc.</i> 39
	jovem	<i>Truc.</i> 322
<i>pithecium</i> (pequeno macaco)	escravo	<i>Mil.</i> 989
	meretriz	<i>Truc.</i> 477
<i>polypus</i> (polvo)	velho	<i>Aul.</i> 198
	pescador	<i>Rud.</i> 1010
<i>porcinus</i> (de porco; subst. no fem.: carne de porco)	velho	<i>Aul.</i> 375
	parasita	<i>Capt.</i> 849
	jovem	<i>Men.</i> 211
	velho	<i>Mil.</i> 760
<i>porculus</i> (porquinho)	cozinheiro	<i>Men.</i> 314
	pescador	<i>Rud.</i> 1170 ⁵⁵⁰
<i>porcus</i> (porco)	jovem	<i>Men.</i> 289
	velho	<i>Mer.</i> 988
	velho	<i>Rud.</i> 1208
<i>procuem</i> [OLD: <i>proculena</i> ; TLL: <i>porclena</i>] (porquinha)	escravo	<i>Mil.</i> 1060
<i>proserpens bestia</i> (cobra)	escravo	<i>As.</i> 695
	escravo	<i>Per.</i> 299
	escravo	<i>Poen.</i> 1034
	parasita	<i>St.</i> 724
<i>pulex</i> (pulga)	escravo	<i>Cur.</i> 500
<i>pullus</i> (potro, filhote de mula)	parasita	<i>Capt.</i> 849
	banqueiro	<i>Cur.</i> 450
	jovem	<i>Poen.</i> 356
	soldado	<i>Poen.</i> 1293
<i>scomber</i>	parasita	<i>Capt.</i> 851
<i>sepia</i> (sépia, siba)	escravo	<i>Rud.</i> 659
<i>simia</i> (macaco)	velho	<i>Mer.</i> 233
	velho	<i>Mer.</i> 234
	velho	<i>Mer.</i> 241
	velho	<i>Mer.</i> 242
	velho	<i>Mer.</i> 249
	velho	<i>Mer.</i> 269
	velho	<i>Mer.</i> 276
	velho	<i>Mil.</i> 162
	velho	<i>Mil.</i> 179

⁵⁵⁰ O OLD traz a passagem no sentido 2 do termo *porculus* (e indica um jogo de palavras com o sentido 1 de *porculus* (“porquinho”)).

	escravo	<i>Mil.</i> 261
	escravo	<i>Mil.</i> 284
	velho	<i>Mil.</i> 505
	escravo	<i>Mos.</i> 886
	velho	<i>Poen.</i> 1074
	velho	<i>Rud.</i> 598
	velho	<i>Rud.</i> 601
	velho	<i>Rud.</i> 603
	velho	<i>Rud.</i> 609
	velho	<i>Rud.</i> 771
<i>sus</i> (porco)	parasita	<i>Capt.</i> 189
	parasita	<i>Capt.</i> 807
	jovem	<i>Cur.</i> 323
	velho	<i>Mil.</i> 587
	escravo	<i>Mos.</i> 40
	velho	<i>Rud.</i> 660
	velho	<i>St.</i> 64
	escravo	<i>Trin.</i> 540
	escravo	<i>Truc.</i> 268 (<i>catulos sus</i>)
<i>taurus (dircam taurum)</i> (touro)	escravo açoitador	<i>Ps.</i> 200
	escravo açoitador	<i>Ps.</i> 201
<i>testudineus</i> (característica de tartaruga)	velho	<i>Aul.</i> 49
<i>turtur</i> (pomba)	jovem	<i>Bac.</i> 68
	escravo	<i>Mos.</i> 46.47
	soldado	<i>Poen.</i> 487
<i>trygon</i> (pomba)	parasita	<i>Capt.</i> 851
<i>uerbex/ ueruex</i> (bode castrado)	parasita	<i>Capt.</i> 820
	mulher	<i>Cas.</i> 535
	velho	<i>Mer.</i> 567
<i>uitellus</i> (bezerrinho)	escravo	<i>As.</i> 667
<i>uitulinus</i> (de ou derivado de carneiro ou da sua carne; subst. no feminino: vitela)	velho	<i>Aul.</i> 375
<i>uolpes</i> (raposa)	escravo	<i>Mil.</i> 269
	escravo	<i>Mos.</i> 559
<i>uolturius/ uulturius</i> (abutre)	velho	<i>Capt.</i> 844
	escravo	<i>Cur.</i> 357
	escravo	<i>Mil.</i> 1044
	escravo	<i>Mos.</i> 832
	velho	<i>Mos.</i> 833
	escravo	<i>Mos.</i> 834
	escravo	<i>Mos.</i> 838
	velho	<i>Trin.</i> 101
jovem	<i>Truc.</i> 337	

