

A COMÉDIA *PALLIATA* NA PERSPECTIVA NÃO-ARISTOTÉLICA DE FLORENCE DUPONT: A FUNÇÃO LÚDICA DO PRÓLOGO DE *RUDENS* E *CAPTIVI*

Rodrigo Felipe Ramos de Oliveira (SEDUC-AM)¹
Grace dos Anjos Freire Bandeira (UFAM)²

RESUMO: A comédia *palliata* (*fabula palliata*) é a comédia romana em que os atores principais usavam o pálio (*pallium*) e seus autores tinham como base textos da Comédia Nova grega (a *Nea*). Tais peças eram apresentadas nos jogos cênicos (*ludi scaenici*), em homenagem aos deuses. O presente artigo, que deriva da dissertação de mestrado de Oliveira (2022), investiga a função do prólogo das comédias *Rudens* e *Captivi*, de Plauto. Destaca-se a função lúdica dos prólogos ao evidenciar que a Comédia Nova romana é um teatro que foge aos parâmetros aristotélicos, mostrando-se como um teatro do jogo (*ludus*). Faz-se um breve panorama geral sobre o contexto cultural e religioso em que as comédias romanas se inseriam, visando elucidar que a performance era parte de um ritual; em seguida, realiza-se um estudo dos prólogos de *Rudens* e *Captivi*, focalizando as análises nas brincadeiras metateatrais e nas ironias, percebidas por meio de moralizações e *sententiae* (“sentenças” ou “máximas”, em português). Além da perspectiva teatral não-aristotélica de Dupont (2017), também auxiliam as análises as obras de Duckworth (1994) e Moore (1998) sobre a comédia romana, bem como Mora (2003) em suas reflexões sobre a ironia dramática. Esta pesquisa sobre os prólogos de *Rudens* e *Captivi* soma evidências à tese defendida por Dupont de que nada na comédia romana remete a Aristóteles. Além disso, as *sententiae* mostram-se como uma técnica específica procedente do jogo realizado com a dissimulação da moral; estes procedimentos, presentes nas duas comédias em tela, viabilizam a identificação das brincadeiras realizadas com o prólogo.

PALAVRAS-CHAVE: *Rudens*; *Captivi*; Prólogo; Contexto Ritual; *Ludus*.

ABSTRACT: The *palliata* comedy (*fabula palliata*) is the Roman Comedy in which the main actors used the *pallium* and its authors were based on texts from the Greek New Comedy (*Nea*). Such plays were presented in scenic games (*ludi scaenici*), in honor of the gods. This article, which derives from Oliveira's master's thesis (2022), investigates the function of the prologue of the comedies *Rudens* and *Captivi*, by Plautus. The playful function of the prologues stands out as it highlights that the Roman New Comedy is a theater that escapes Aristotelian parameters, showing itself as a theater of play (*ludus*). A brief overview is given of the cultural and religious context in which Roman comedies were inserted, aiming to elucidate that the performance was part of a ritual. Next, a study of the prologues of *Rudens* and *Captivi* is carried out, focusing the analyzes on metatheatrical jokes and ironies, perceived through moralizations and *sententiae* (“sentences” or “maxims”, in English). In addition to Dupont's (2017) non-Aristotelian theatrical perspective, the works of Duckworth (1994) and Moore (1998) on Roman Comedy, as well as Mora (2003) in his reflections on dramatic irony, also help the

¹ Mestre em Letras – Estudos da Linguagem (UFAM). Professor da rede pública do ensino do Estado do Amazonas (SEDUC-AM). Membro dos grupos de pesquisa Estudos do Português Falado no Amazonas e de Línguas Ameríndias (UFAM) e Para a História do Português do Amazonas (UFAM).

² Doutora em Letras (UFPR). Professora Associada da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Membro dos grupos de pesquisa Estudos do Português Falado no Amazonas e de Línguas Ameríndias (UFAM) e Para a História do Português do Amazonas (UFAM).

analysis. This research on the prologues of *Rudens* and *Captivi* adds evidence to the thesis defended by Dupont that nothing in Roman comedy refers to Aristotle. Furthermore, *sententiae* are shown to be a specific technique arising from the game carried out with the dissimulation of morals; these procedures are present in the two comedies studied and allow us to identify the jokes made in the prologue.

KEYWORDS: *Rudens*; *Captivi*; Prologue; Ritual Context; *Ludus*.

INTRODUÇÃO

Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental, de Florence Dupont, foi publicado em 2007 na França e ganhou uma edição traduzida ao português do Brasil em 2017. Trata-se de um projeto denso e inovador, que questiona os modelos eurocêntricos de fazer e estudar o teatro. Nas palavras da própria autora, à página três de seu prefácio à tradução brasileira, a chegada do livro em nosso país faz com que a obra “atinga um novo público, ao qual já era particularmente destinado: leitores afastados das tradições intelectuais eurocêntricas”.

Quando produzíamos nossa dissertação de mestrado (OLIVEIRA, 2022), texto do qual deriva este artigo, lemos o trecho supracitado do livro e naturalmente nos questionamos sobre o motivo pelo qual a pesquisadora francesa pretenderia que leitores distantes geográfica e culturalmente da Europa tivessem acesso aos seus estudos. No lidar com as questões advogadas por Dupont (2017), entendemos que, ao passo que refuta a ideia de que a *Poética* de Aristóteles teria nos transmitido a essência da tragédia grega, cujos europeus transformaram em um modelo universal do teatro, a autora nos leva a questionar a teoria de que o teatro ocidental foi inventado na Grécia há mais de 2500 anos.

É fato que Dupont (2017) inaugura um projeto de desconstrução dos postulados da *Poética*, demonstrando como Aristóteles reduziu as tragédias atenienses aos seus textos, ignorando seu aspecto ritual e musical, mostrando também como Brecht e seus discípulos deram cabo a essa grande narrativa iniciada pelo Estagirita. Além disso, a escritora demonstra como a Comédia Nova romana, a *palliata*, mesmo no coração da Antiguidade Clássica, seria um teatro que foge ao aristotelismo, tese que reforçamos em nosso estudo de mestrado sobre as *sententiae* (em português, “máximas”, “ditos”, “sentenças”) na comédia *Rudens*, de Plauto.

O que nos motiva à produção deste artigo é a necessidade de demonstrar sinteticamente como a abordagem não-aristotélica de Dupont pode ser aplicada ao estudo das comédias romanas, à medida em que ensejamos a reflexão acerca de novas possibilidades de fazer e de estudar teatro, sem necessariamente recorrer a teorias e modelos hegemônicos pré-estabelecidos. Queremos chamar a atenção ao aspecto ritual e litúrgico apontado pela estudiosa

tanto para o contexto das tragédias atenienses quanto para a *palliata*. Se o contexto religioso era determinante para as práticas teatrais, regendo as regras e o *modus operandi* não só dos teatrólogos e dos atores, mas também do ritual como um todo, constatamos que a dissociação entre teatro e ritual, nesse contexto, é inconcebível.

Os efeitos causados pela conjectura de que o teatro deve seguir paradigmas teóricos de composição, como quer a *Poética*, geraram pontos de vistas divergentes sobre o valor de teatros que não estão relacionados aos paradigmas eurocêntricos. Dupont (2017, p. 3) alerta-nos para o fato de que Aristóteles criou um teatro que rompe com as tradições teatrais do resto do mundo, sejam os teatros indianos, chineses, balineses, japoneses ou persas, sejam os espetáculos ritualísticos que são encontrados no Magreb, na África ou na América; todos esses são, em suas palavras, lançados para as margens. Para ela, no entanto, a comédia romana seria um exemplo de teatro que desconsiderou o modelo aristotélico e que deve sua razão de ser ao ritual em que estava inscrito.

Tal reflexão sobre a indissociabilidade do teatro e seu ritual de origem, bem como a legitimidade desses teatros não-eurocêntricos, faz-nos reconsiderar que também no Brasil, antes do contato com os europeus, já havia tradições teatrais indígenas que envolviam, num ritual coletivo, canto, dança, uso de pinturas corporais, ornamentos e até mesmo máscaras. Os tupinambá, por exemplo, realizavam rituais religiosos que envolviam dança e instrumentos musicais como o maracá, uma espécie de tamborim e bastão de compasso; apesar de não usarem máscaras, como as tribos do Xingu e das Guianas, apresentavam-se sempre pintados e revestidos de seus mantos emplumados³. Essas manifestações rituais indígenas, grande parte das vezes ignorada pelos manuais de teatro⁴, marcam certamente teatralidades sul-americanas nativas e independentes de qualquer prescrição teórica europeia.

É natural o pensamento de que, abrindo-se mão das categorias da *Poética* e das teorias que nasceram do aristotelismo, os modos de interpretar tecnicamente o teatro e de investigar seu funcionamento e significados seriam esvaziados. O estudo de Dupont (2017) nos apresenta um novo olhar sobre o teatro, propiciando maneiras inéditas de estudá-lo; todavia não se trata da substituição de um paradigma pelo outro. As possibilidades criadas com a teoria teatral não-

³ Cf. Métraux (1950, p. 311-315).

⁴ Inclusive pelos brasileiros, como Faria (2012) e Cebulski (2012).

aristotélica de Dupont (2017) se baseiam no caráter de vivacidade do teatro, põem no cerce de sua estrutura de fundição a cultura, a celebração coletiva que culmina na performance⁵.

Com o objetivo de introduzir novos pesquisadores de Letras aos estudos teatrais não-aristotélicos e também à Comédia Nova romana, realizamos um recorte de nossa Dissertação, centralizando nossa análise na função do prólogo na Comédia *palliata*, em especial os prólogos de *Rudens* e *Captivi*, de Plauto. Assim, pretendemos demonstrar, reforçando as teses de Dupont (2017), que a comédia romana é o teatro do jogo, diretamente dependente das regras dos jogos cênicos (*ludi scaenici*); essas considerações induzem o pensamento de que essas comédias, assim como muitos outros teatros pelo mundo, são mais que o seu texto escrito, tratando-se de um fenômeno cultural, vivo e efêmero. Para tanto, lançamos luz ao contexto ritual no qual as comédias romanas eram inscritas e, após isso, investigamos como o prólogo das comédias evidencia o caráter lúdico e religioso daquele ritual público.

O texto base para citação do texto latino de *Rudens* é da edição De Melo (2012), e o texto fonte de *Captivi*, o banco virtual de textos latinos *Classical Latin Texts*, elaborado pelo Instituto de Humanidades de Packard (“Packard Humanities Institute”). Além de Dupont (2017), em *Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental*, e de nossos estudos de mestrado (OLIVEIRA, 2022) sobre as *sententiae* em *Rudens*, também auxiliam nossas análises os estudos de Duckworth (1994) e Moore (1998) sobre a comédia romana, bem como Mora (2003), em suas reflexões sobre a ironia dramática. As traduções de textos em latim e em língua estrangeira são livres e de nossa responsabilidade.

SOBRE O CONTEXTO RITUAL DA COMÉDIA *PALLIATA*

A comédia grega revelada por Lívio Andronico, depois cultivada por Névio e Ênio, e que chega a nós pelas obras de Plauto e Terêncio, era a Comédia Nova grega (a *Nea*) (COSTA, 1978, p. 31). Define-se assim o período da comédia grega que corresponde às três últimas décadas do século IV a.C. e que tem como principais representantes Dífilo, Filemão e Menandro. Era uma comédia de costumes que tematizava o cotidiano, os fatos corriqueiros da vida doméstica dos gregos. Suas histórias tratavam, sobretudo, de amores contrariados que, depois de algumas peripécias, encontravam final feliz.

⁵ Remetendo ao ponto de vista de Marshall (2006, p. IX) sobre o termo, consideramos que a ‘performance’ concentra-se na experiência da peça apresentada ao público. Ou melhor, a performance é o evento no qual ator e público se encontram.

A Comédia Nova romana foi traduzida do grego para o latim e adaptada ao contexto dos jogos cênicos romanos. Trata-se da *fabula palliata*, comédia romana que tem ambientação e personagens gregos, e que tem, como contraponto, a comédia *togata* (*fabula togata*), de assunto e personagens romanos. As denominações dadas a essas duas formas de teatro em Roma estão relacionadas à vestimenta utilizada pelos atores durante as apresentações. Enquanto na comédia *palliata* se usava o pálio (*pallium*), caracterização grega, na comédia *togata* se utilizava a toga (*toga*), veste romana. O temário da *palliata* era, em geral, o mesmo da Comédia Nova grega, diferindo no modo como eram abordados os temas.

Segundo Dupont (2017, p. 130), a comédia romana se inscreve nos *ludi scaenici*, rituais religiosos que preexistiam à importação da comédia grega em Roma. Ao receberem a *Nea*, os jogos cênicos romanos impuseram seu quadro enunciativo ao *corpus* da comédia grega, que, traduzido (*uersa*) ao latim, constitui a Comédia Nova romana. O texto de uma comédia romana não é a tradução, no sentido contemporâneo do termo, de uma comédia grega, mas a transferência de uma performance dos teatros gregos aos jogos romanos. Essa transferência não tinha como objetivo levar aos espectadores de Roma um equivalente do que os espectadores gregos podiam viver, mas sim criar um novo espetáculo (*ludicrum*) no quadro dos jogos cênicos.

As comédias eram parte dos jogos cênicos, e esses, por sua vez, eram variante de um dos rituais mais importantes da civilização romana, os *ludi*. Esses eram festivais públicos regulares (*ludi publici*), dos quais, segundo Duckworth (1994, p. 76), em pelo menos quatro se inscreviam as *palliatae* na época de Plauto e Terêncio: os *ludi Romani*, em honra de Júpiter; os *ludi plebeii*, também em homenagem a Júpiter; os *ludi Apollinares*, em favor de Apolo; por fim, os *ludi Megalenses*, em homenagem à Grande Mãe (*Magna Mater*).

Alguns pontos distintos saltam aos olhos e impossibilitam uma conexão mais próxima entre os rituais gregos e romanos. Não havia propriamente, nos jogos romanos, uma competição entre os comediógrafos, não havia um concurso a ser ganho, como nos festivais de Atenas. O êxito das peças dependia de futuras encomendas, portanto agradar ao público e aos patrocinadores era o maior objetivo. O próprio espaço em que os romanos realizavam os rituais dos jogos era diferente do modelo grego. O teatro romano da época arcaica não conheceu os elaborados teatros de pedra à moda grega; só em 55 a.C. um teatro nesses moldes foi construído em Pompéia. Os *ludi scaenici* da fase arcaica, que tinham um número variado de entretenimento, incluindo o teatro, realizavam-se em estruturas provisórias de madeira, montadas para a ocasião.

Dupont (2017, p. 130-131) define que o contexto ritual torna a comédia romana um “teatro do jogo”. Uma performance teatral romana se insere no tempo ritual dos jogos e se conforma necessariamente aos valores dos jogos. O quadro ritual impõe ao espetáculo teatral exigências específicas relacionadas a tais valores, e é a partir de tais exigências que podemos reconstituir a linguagem espetacular de uma performance cômica romana. Segundo a estudiosa, o valor central dos *ludi*, a recusa do sério, a que chama de “ludismo” (*ludus*), declina-se em todo o vocabulário teatral formado a partir do radical ‘lud-’. Os nomes, adjetivos e verbos *lusus* (jogo verbal), *ludicrum* (espetáculo), *ludius* (dançarino ritual ou ator), *ludere* (brincar, jogar, dançar, divertir-se, zombar), *illudere*, *deludere* (enganar, iludir), *ludificare* (enganar ou celebrar os jogos) encerram o teatro romano em uma rede semântica que reafirma que nada é sério durante os jogos cênicos.

Sendo assim, os textos remanescentes da Comédia Nova romana são, em nosso ponto de vista, o produto final do que foi, acima de tudo, uma performance teatral inserida na programação dos *ludi scaenici*. Sua tradução (*uertere*) ao latim, como *modus operandi* do gênero teatral a que pertence, a comédia *palliata*, envolve uma adaptação não somente do texto, mas também e principalmente da sua função ritual aos quadros das celebrações romanas. São textos produzidos com vistas à apresentação nos *ludi*, cujo valor principal era a fuga da seriedade. Em nossa investigação, portanto, pretendemos ressaltar como essa lei máxima dos *ludi*, o ludismo, e o contexto ritual em que eram executados mostram-se elementos essenciais para entender a função ritual do prólogo, aqui entrevista por meio do estudo do prólogo de *Rudens* e *Captivi*.

A FUNÇÃO LÚDICA DO PRÓLOGO: *RUDENS* E *CAPTIVI*

O prólogo das comédias pode ser enunciado por um prologuista (*prologus*), um personagem, geralmente não pertencente à história, que se dirige ao público; trata-se de um ator que não possui um papel, com máscara e figurino, sendo identificado por uma touca frígia. Essa definição do prólogo será descrita como uma regra geral por Dupont, que também aponta que a função do prólogo é de abertura ritual, de inserção lúdica da comédia nos jogos:

O *prologus* se dirige ao público, utilizando a segunda pessoa do plural, para solicitar silêncio. Esse silêncio é um preâmbulo indispensável a todo ritual romano. Em um sacrifício, ele é solicitado com a fórmula *fauete* língua [favoreçam com a língua]. No teatro, o objetivo é o de transformar o público em auditores-espectadores, de modo

que o ritual possa ser celebrado de modo regular, o que faz com que os espectadores sejam co-celebrantes de um ritual em que a palavra é privilégio dos atores, mas que é destinado unicamente ao público (...) (DUPONT, 2017, p. 132).

Segundo Dupont, todas as comédias romanas possuíam um prólogo, geralmente situado antes da narrativa cênica; no entanto muitos prólogos não foram conservados nos manuscritos remanescentes. Há também registro de que podiam ser deslocados para depois da primeira cena, como em *Miles Gloriosus*, caso em que também podemos ver uma brincadeira com os códigos teatrais da *palliata* (cf. DUPONT, 2017, p. 132 e 138). Uma das funções do *prologus* é solicitar que, além de fazer silêncio, o público permaneça sentado e atento à performance. Se, pelo contrário, decidisse levantar e sair, o ritual seria interrompido e uma nova peça deveria ser encenada. Isso se deve à mentalidade ritualística da religião romana, que previa a repetição integral (inclusive dos espetáculos teatrais) de todos os *ludi* em que ocorresse alguma infração do cerimonial, procurando sempre satisfazer às expectativas da plateia.

Segundo Christenson (2000, p. 130-131), certos elementos se repetem nos prólogos de Plauto, embora nem todos estejam sempre presentes simultaneamente em todos os prólogos ou estritamente demarcados uns dos outros, dando a essas cenas uma aparência mais ou menos uniforme. O estudioso enumera tais elementos da seguinte maneira:

(1) a *captatio benevolentiae*, na qual o prologuista busca agraciar a peça e os atores com o público; (2) divulgação da peça original e/ou dramaturgo; (3) identificação do cenário; (4) narração do *argumentum* (ou seja, informações básicas e a situação atual); (5) previsão de cenas a serem encenadas; e (6) uma despedida para o público⁶.

No prólogo de *Rudens*, Arcturo (*Arcturus*) não faz interpelações que solicitem diretamente o silêncio ritual ou a atenção do público, portanto o padrão em que se registra, no prólogo, a *captatio benevolentiae*, i.e., o esforço do prologuista em prender a atenção do público, não está marcadamente presente. Todos os outros cinco elementos citados por Christenson constam e são facilmente identificados no prólogo de *Rudens*. A divulgação da peça grega fonte não é realizada, mas o seu autor grego é revelado (*Rud.* v. 32); menções ao templo de Vênus, ao barco do cafetão, ao mar, isto é, ao cenário da comédia, também estão presentes no discurso de Arcturo (*Rud.* vv. 55-78); as previsões de cenas constam nos versos 79-81; por fim, também há uma despedida de nosso *prologus* direcionada à plateia (*Rud.* v. 82).

⁶ "(1) the *captatio benevolentiae*, in which the prologist seeks to ingratiate the play and the players with the audience; (2) divulgence of the source play and/ or playwright; (3) identification of the setting; (4) narration of the *argumentum* (i.e. background information and the current situation); (5) prediction of scenes to be enacted; and (6) a valediction to the audience".

Podemos entender a ausência de pedidos de silêncio e atenção, no prólogo de *Rudens*, como natural. Arcturo já tomou tempo suficiente exortando a plateia, solicitando a todos que sejam bondosos e piedosos, utilizando-se, inclusive, de *sententia* para esse fim. As advertências do *prologus* possivelmente foram suficientes para que o público entendesse que o bom comportamento durante o ritual também seria necessário, já que todos conhecem as normas da cerimônia. Como nos lembra Christenson (2000, p. 131), durante a apresentação dos prólogos plautinos, “o público é imediatamente desencorajado a imaginar qualquer barreira entre eles e os atores, devendo, em vez disso, abraçar seu papel participativo no espetáculo⁷”, papel esse que, segundo Dupont (2017, p. 133), consiste em “permanecer sentado e calado, mas sobretudo escutar”.

O tom moral do prólogo de *Rudens*, criado pelas exortações de Arcturo, é um parâmetro moral que será desconstruído durante a peça. Trata-se de uma técnica que permite jogar (*ludere*) com o próprio jogo, o que poderíamos chamar de metateatralidade⁸. O *prologus*, que é uma divindade atuando em uma comédia, profere exaltações à moral, defendendo ostensivamente a boa conduta. O personagem, porém, em sua ignorância cômica, reproduz enunciados que, para a plateia, possuem outros sentidos além do literal.

O *prologus* de *Rudens*, Arcturo possui um nome próprio e, mesmo tendo sua participação restrita ao prólogo, foi o responsável pela tempestade que ocasionou o naufrágio do barco do cafetão Labraz (*Labraz*), possibilitando a história de reencontro entre pai e filha. A variação do prólogo de *Rudens* à regra geral, *i.e.*, à variante majoritária descrita por Dupont, deve-se, provavelmente, ao delineamento estratégico da história, que, a nosso ver, pretende jogar com o moralismo introduzido pelo próprio *prologus*. Ora, não há personagem melhor que uma divindade para um *prologus* que precisa impor, mesmo que falsamente, valores morais ao público e aos personagens.

Podemos ver, nessa comédia, mediante elementos cênicos e referências diretas a práticas religiosas públicas, a representação da *pietas*⁹ romana (característica do *uir romanus*), um atributo necessário a todo cidadão. A noção é introduzida na comédia por Arcturo, a estrela

⁷ “In this way the audience is immediately discouraged from imagining any barrier between themselves and the actors, and should instead embrace its participatory role in the spectacle”.

⁸ A autoria do termo é atribuída a Lionel Abel (1963), em *Metatheatre – A New Vision of the Dramatic Form*. Sobre a história do conceito de metateatro quando aplicado ao teatro antigo e a comédias de Plauto, cf. Cardoso (2005, p. 21-188). Compreendemos, na esteira de Dupont (2017, p. 161), que a metateatralidade ocorre, no escopo da *palliata*, quando Plauto e Terêncio jogam com o código teatral, fazendo o próprio jogo exibir suas regras.

⁹ “Piedade (sentido do dever para com os deuses, para com os pais e para com a pátria)” é a tradução em sentido próprio, no item 1, proposta por Faria (1962, p. 751). Segundo Grimal (2009, p. 76), *virtus, pietas*, e *fides* constituíam o ideal moral romano, dominando “todos os aspectos da vida, militar, familiar, econômica e social”.

mais destacada da constelação de Boötes, em uma dicotomia balizadora: *pius* e *scelestus* (“piedoso” e “celerado”, respectivamente, em português). Nosso *prologus*, uma divindade que diz ser enviada por Júpiter a terra para tomar conhecimento das condutas humanas, conduz um discurso altamente moralizador. Sua função na terra é ser os olhos da lei divina (*Rud.* vv. 9-15), não permitindo que o perjuro, o engano e outros vícios humanos triunfem em detrimento das boas ações. Arcturo, antes de apresentar de fato o *argumentum* da peça, enaltece os bons, ao evocar a *pietas*, e condena os celerados. Isso podemos notar por meio da *sententia* que proclama: “Se é piedoso aquele que suplica aos deuses, terá graça mais facilmente para si do que quem é ímpio” (*Rud.* vv. 26-27)¹⁰; logo em seguida, fazendo uma repreensão direta: “Por isso eu faço aos senhores, que são bons e vivem penetrados de piedade e boa fé, uma advertência: prossigam assim, para se alegrarem, mais tarde, de terem assim procedido” (*Rud.* vv. 28-30)¹¹.

Ao lermos o prólogo de *Rudens*, podemos imaginar, à primeira vista, que a comédia teria uma supervisão moral, controlada pela figura de uma divindade guardiã dos bons costumes. Para reafirmar sua autoridade, além de deixar claro que é enviado de Júpiter para cumprir a função de justiceiro (*Rud.* vv. 9-12), Arcturo usa *sententia* como meio para moralizar. Tendo isso em mente, é crucial examinar o comportamento e a postura dos outros personagens em relação ao moralismo engendrado por Arcturo, para que se possa entender a natureza moral de *Rudens* e, por conseguinte, o uso das *sententiae* como técnica cômica. O discurso explicitamente admoestador do *prologus* servirá como base para ironias, contradições e zombarias direcionadas ao bom comportamento, durante toda a comédia.

Como Arcturo apenas realiza o prólogo e sai de cena, a comédia precisaria de um personagem que incorporasse discursivamente a moral imposta pelo prologuista. O personagem que logo se adequa a essa posição é o velho (*senex*) Dêmones (*Daemones*). Como reitera De Melo (2012, p. 390), Arcturo, como outras constelações, “desce do céu durante o dia para ver quais humanos são bons e quais são maus. Os bons recebem recompensa divina, os maus têm má retribuição¹²”. No entanto, Dêmones personagem supostamente virtuoso, é um ateniense que teve que emigrar porque perdeu tudo ajudando outras pessoas. Disso somos avisados diretamente pela fala de Arcturo, logo depois de seu longo discurso moralista, introduzindo o

¹⁰ ARC. *facilius si qui pius est a dis supplicans / quam qui scelestust inueniet ueniam sibi.*

¹¹ ARC. *idcirco moneo uos ego haec, qui estis boni / quique aetatem agitis cum pietate et cum fide: / retinete porro, post factum ut laetemini.*

¹² “descends from heaven in daytime to see which humans are good and which are bad. The good receive divine reward, the bad retribution”.

argumentum da comédia:

ARC. Um velho que veio para cá exilado de Atenas, mas não é mau. Não está afastado da pátria por malvadez, mas enquanto ajudava outros, ele se enredou e, por generosidade, perdeu seus bens acumulados honestamente. Uma filhinha sua foi raptada quando ainda era pequena (*Rud.* vv. 35-39)¹³.

É bastante emblemático o fato de Arcturo fazer um discurso moralista que se estende por quase metade do prólogo (*Rud.* vv. 1-29) e introduzir imediatamente, após isso, um *argumentum* em que um *senex* – que não é uma má pessoa, pelo contrário, é generoso – perdeu seus bens, ajudando outras pessoas. O contexto se torna ainda mais engraçado porque, além de o velho ter mantido boas ações e ter tido como resultado a perda de seu patrimônio, ele também tem a filha pequena raptada. O que faz ruir a credibilidade das prescrições anteriores do *prologus*.

Não há como levar a sério o moralismo de Arcturo nem mesmo durante o prólogo. O moralismo é forjado para ser desconstruído instantaneamente. Arcturo se contradiz, criando ambiente para a dicotomia em que toda a comédia é balizada: *pious* e *scelestus*. A dicotomia serve para demarcar posições discursivas entre o que seria o bom e o mau comportamento, evidentes tanto para atores quanto para o público, mas não como critérios severos de moralidade. As noções de *pious* e *scelestus* marcam oposições entre os que seriam, em um ambiente social e não ritualizado, bons e maus segundo a moral e a religiosidade vigentes; porém, no ritual dos jogos, a dicotomia perde qualquer juízo de valor objetivo.

A noção de ironia dramática pode nos ajudar a entender esse procedimento:

A ironia dramática, que pode ser trágica ou cômica, dá-se quando as personagens falam de coisas que para elas pouco significam porque desconhecem determinados acontecimentos que o espectador já sabe, e por isso para este adquirem um valor muito mais rico em matizes que para elas (MORA, 2003, p. 68).

Direcionando a questão, podemos dizer que a ironia, no teatro, ocorre em duas dimensões: i) dimensão intratextual; e ii) dimensão extratextual. Na primeira, podemos dizer que a ironia se dá na interação entre os próprios personagens, quando suas falas retomam, opõem, refutam e/ou contradizem algum outro passagem ou posicionamento discursivo de outro(s) personagem(ns). Na segunda, as ironias podem ser vistas como produzidas por um

¹³ ARC. *senex qui húc Athenis exul uenit, hau malus; / neque is adeo propter malitiam patria caret, / sed dum alios seruat se ínpediuit ínterim, / rem bene paratam comitate perdidit. / huic fíliola uírgo perit paruola.*

autor, nesse caso Plauto, e direcionadas ao público por meio dos atores/personagens. A leitura integral e articulada de falas e posicionamentos, assim como as retomadas discursivas, ajudam-nos a perceber as passagens irônicas no plano intratextual. No plano extratextual, temos de considerar tanto o ritual, o contexto em que as comédias eram apresentadas, quanto a capacidade da plateia de entender as ironias que ocorriam no palco.

Arcturo pronuncia ensinamentos que o público, estando no contexto dos jogos, já pode desconfiar de que não sejam severos. A função do prologuista, no ritual, não era de pregar ensinamentos; o contexto performativo permite ao *prologus* de comédias que requeira do público a atenção e o silêncio indispensáveis ao andamento dos *ludi*, mas isso, que pode ser entendido como solicitação de um bom comportamento para o ritual, não se estende necessariamente à vida em outros contextos. Dupont (2017, p. 134-135) esclarece a questão, afirmando que a função do *prologus* é brincar com o ritual de abertura, não possuindo, ele, qualquer autoridade sobre o público. Sendo assim, o público tem possibilidade de interpretar duplamente as falas de Arcturo.

Seguindo o conceito defendido por Mora (2003, p. 63), a “dupla interpretação simultânea”, poderíamos dizer que a ironia possui duas possíveis implicaturas, mas apenas uma é pertinente. Assim, seria possível dizer que o público, ao ouvir os dizeres morais do *prologus*, saberia que a implicatura mais pertinente seria a situacional, *i.e.*, o contexto enunciativo que impossibilita que a fala admoestadora seja séria. O público sabe que o papel de um *prologus* não é o de um preceptor da moral, mesmo que tal papel teatral esteja sendo exercido por uma divindade.

A proposição moral nos prólogos, assim como jogar (*ludere*) com a ordem convencional dos códigos teatrais, como nos casos de *Miles Gloriosus* e *Mercator*, por exemplo, pode ser entendida como uma técnica teatral, um recurso que permite brincar com as expectativas do público. Vejamos o que nos diz Dupont (2017, p. 138):

Na abertura, bem como no encerramento, jogar (*ludere*) com o ritual faz parte do próprio ritual. Jogar com os jogos. O poeta cômico joga com o quadro ritual ao colocá-lo em perigo. Esse jogo introduz o único verdadeiro suspense do espetáculo: a comédia acontecerá? O ritual será celebrado corretamente? De tanto gracejar, o poeta não acabará indo longe demais? Um desses jogos consiste em subverter brevemente a expectativa do público (...).

No que diz respeito ao suspense criado nos prólogos e a ironia que podem revelar, Mora (2003, p. 68), ao analisar *Rudens*, afirma que

(...) o espectador encontra deleite na interpretação dos enunciados a partir dos seus próprios conhecimentos e da ingenuidade ou ignorância das personagens, sabendo que elas estão totalmente inconscientes do verdadeiro conteúdo das sentenças que pronunciam. E daí que a crítica aos prólogos plautinos por serem demasiado explícitos e desvendadores da intriga seja totalmente infundada. O *suspense* mantém-se pela ignorância de como e quando se produzirão os feitos anunciados, e em contrapartida ganha-se muito em possibilidades de exploração da ironia dramática (grifo do autor).

Certamente os detalhes do enredo a serem colhidos no prólogo narrativo são muito escassos e muito gerais para eliminar a tensão dramática (DUCKWORTH, 1994, p. 218). Nas palavras de Duckworth (1994, p. 209), um dos requisitos fundamentais para o sucesso de um drama era despertar e manter o interesse do público, este devendo permanecer em estado de tensão contínua. O suspense se subdividiria em dois tipos: i) o suspense de antecipação (*suspense of anticipation*), quando o espectador sabe o que vai acontecer, mas não quando ou como; ele acompanha o progresso da ação e aguarda com esperança ou medo cada vez maiores a chegada do evento prenunciado; ii) suspense de incerteza (*suspense of uncertainty*), quando o espectador não sabe o resultado dos acontecimentos e permanece em um estado de ignorância e curiosidade sobre a ação. Para o estudioso, as duas formas de suspense não seriam incompatíveis, pois a ignorância dos detalhes pode ser combinada com uma antecipação intensificada dos principais eventos, ou a ação imediata pode ser prenunciada e o resultado final deixado na incerteza.

A moralização incutida no prólogo de *Rudens* pode ser um exemplo daquilo que Dupont, Mora e Duckworth entendem como suspense. A plateia esperava assistir a uma comédia, ao passo que o *prologus*, em vez de cumprir suas funções convencionais, moralizava verbalmente. O prólogo seria, portanto, nesse ponto da argumentação dos estudiosos, espaço para iniciar o suspense sobre a comédia, brincando com as expectativas do público romano. Assim, além de deixar a plateia com certa curiosidade sobre o que aconteceria no palco, o prólogo também tinha a função de despertar a atenção e gerar interesse do público.

Acreditamos que em *Captivi*, comédia plautina que tem como fio condutor um engano, o recurso de moralização no prólogo aparentemente também é utilizado, havendo um suspense ainda mais evidente do que aquele apontado por nós em *Rudens*. Em *Captivi*, Tíndaro (*Tyndarus*) e Filócrates (*Philocrates*) armam uma tramoia contra o *senex*, Hegião (*Hegio*), em que um se passará pelo outro, trocando de roupa e de nome. Além de cumprir a tarefa de mandar

seu amo, Filócrates, em seu lugar para a liberdade, o servo Tíndaro, sem saber, fará o bem de salvar seu irmão, fazendo com que volte livre à pátria e aos braços do pai, Hegião. Além de ele próprio permanecer, como escravo, na casa do velho Hegião, que, mais tarde, ele descobre ser seu pai.

Nessa comédia, o *prologus*, geralmente identificado como chefe da trupe, diz que os humanos são como joguetes nas mãos dos deuses (*Capt.* v. 22), e que muitas vezes fazemos o bem, mais por não saber do que por querer (*Capt.* vv. 44-45). Revela, ainda, que quando pensa no engano preparado por Filócrates e Tíndaro contra Hegião, percebe quão miseráveis são os seres humanos (*Capt.* v. 51). Curiosamente, depois disso, o *prologus* pede diretamente aos espectadores que prestem atenção na comédia porque nela não haveria versos torpes (*spurcidi*) e indignos de serem lembrados (*immemorabiles*); assim como não haveria proxeneta perjuro, nem prostitutas maliciosas, nem soldados fanfarrões (*Capt.* vv. 54-58). Em seguida, diz ao público para não temer a guerra entre etólios e eleus que anteriormente ele havia citado (*Capt.* vv. 24-25), pois a guerra se passa fora do teatro e não seria adequado encenar de surpresa uma tragédia¹⁴.

O aspecto metateatral serve ao *prologus* para fazer afirmações jocosas sobre a própria estética da comédia plautina. Se em *Captivi* não há proxeneta, prostituta ou soldado pimpão, por outro lado há escravos enganadores e um parasita. A menção à tragédia não é despropositada. Além de dizer que a guerra se passa fora do teatro e que o assunto trágico não irá tomar o assunto da comédia, o que, por si só já é uma brincadeira, considerando-se, por exemplo, a mescla genérica realizada na comédia *Amphitruo*, de data possivelmente anterior a *Captivi*, acreditamos que a intenção pode ter sido de assegurar, indiretamente, que também os papéis dos personagens seriam os papéis tradicionais de uma comédia.

Seria natural que a plateia, nessa situação, pudesse ficar confusa ao ouvir uma fala do *prologus* no sentido de moralizar severamente, afirmando, inclusive, que certos papéis convencionais da comédia não estariam presentes. Então, para que o público entendesse o jogo realizado com o próprio jogo, o *prologus* assegura que a representação é de uma comédia, pondo fim ao suspense que estaria envolvendo a plateia nesse ponto. Vale dizer que, nas palavras de Moore (1998, p. 69), as reivindicações mais evidentes de Plauto ao didatismo são o prólogo e o epílogo de *Captivi*. O autor analisa a comédia para mostrar a falsa impressão de

¹⁴ Segundo Costa (2014, p. 90), essa justificativa do *prologus* se deve ao fato de que a guerra é um *topos* típico da tragédia, e não da comédia.

didatismo criada nessas duas instâncias, chegando à conclusão de que elas servem a fins irônicos.

O estudioso comenta as máximas morais de *Captivi*, demonstrando como são recursos cômicos e surgem em cenas de engano. Um exemplo para ilustrar essa tese é quando Filócrates, fingindo ser Tíndaro, discursa estoicamente sobre sua condição de escravo (*Capt.* vv. 271-273) e diz, “filosoficamente”, que não sabe se o pai de Filócrates está vivo ou morto (*Capt.* vv. 282-283). Tíndaro comenta à parte: “Estamos seguros: agora ele não é apenas um mentiroso, ele é um filósofo” (*Capt.* v. 284)¹⁵. As máximas morais são, portanto, recursos que ajudam Filócrates a enganar Hegião (cf. MOORE, 1998, p. 68).

Várias outras peças de Plauto têm, em suas primeiras cenas, uma intenção explicitamente moral. No entanto, mesmo a moralidade plautina mais séria tende a entrar em colapso no meio da peça, de modo que o público percebe, no final, que foi seduzido por uma peça que pode tudo, menos ser edificante. Em várias ocasiões, os personagens Plautinos sugerem explicitamente que o público aprenderá com suas palavras ou ações, ou que eles próprios aprenderam com o teatro. A ironia dessas passagens confirma o viés antididático de Plauto (MOORE, 1998, p. 69 e 77).

Tanto no prólogo poderemos ver essas ironias direcionadas ao público quanto nas *sententiae* que irão retomar a moral inicial no decorrer da peça, renunciando-a (cf. OLIVEIRA, 2022). Como já dissemos, considerando-se o contexto ritual em que a comédia estava inscrita, o público tinha condições de perceber que o moralismo do prólogo de *Rudens* era insustentável na continuidade da comédia. Para além disso, mais do que capaz de entender as ironias presentes no palco, o público já as esperava. Segundo Moore (1998, p. 5), Plauto estava ciente dessa expectativa e a cumpriu fielmente, por isso seus personagens são cheios de máximas incisivas; e Plauto às vezes defende suas peças como moralmente edificantes – como ocorre explicitamente em *Captivi*. Ainda assim, as autojustificativas moralistas de Plauto são tingidas de ironia, e vários personagens lançam dúvidas sobre a ética da moralização teatral.

BREVES CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo geral, podemos dizer que nossas reflexões e análises, baseadas na perspectiva de Dupont (2017), corroboram para a visão de que as comédias romanas eram performances

¹⁵ *salva res est, philosophatur quoque iam, non mendax modo est.*

teatrais que seguiam regras rituais e espetaculares dos *ludi*. Tais conclusões induzem pensar que o contexto ritual e a característica fortemente cultural conduzem a *palliata* desde a sua produção escrita (*scriptura*) até a sua performance no palco. O modo de entender a relação entre texto e performance, assim, faz-nos repensar o teatro de ontem e de hoje, longe dos paradigmas aristotélicos, forjados para serem a pedra angular do teatro ocidental.

A Comédia Nova romana mostra-se como um exemplo de que o teatro pouco deve seu êxito a sua *scriptura*. Os textos da comédia romana eram parte inicial daquilo que se realizava integralmente durante a performance. O sucesso das comédias dependia da adesão do público ao ritual, sendo a plateia co-celebrante do espetáculo. Não podemos esquecer que uma das funções do *prologus* era solicitar que, além de fazer silêncio, os espectadores permanecessem sentados e atentos à performance, caso contrário o ritual religioso era interrompido e reiniciado.

A proposta central de Dupont, no que diz respeito ao estudo das comédias romanas, é demonstrar como a comédia romana tinha sua razão de ser no ritual em que estava inscrita e que os paradigmas aristotélicos não explicam a estrutura e o funcionamento da *palliata*; a Comédia Nova romana seria, definida em nossos termos, um teatro ritual e performático, e o teatro cultuado pela *Poética* seria um teatro literário e não-performático. De toda maneira, seria natural pensar que na proposta de Dupont haveria um contrassenso no sentido em que, quando pensamos em Teatro Antigo, o que nos restou foram os textos escritos e literaturas secundárias, interpretações. Em nosso ponto de vista, no entanto, o estudo dos textos escritos que nos chegaram, bem como das literaturas secundárias, possibilita o resgate de elementos do contexto histórico-cultural ao qual o texto fonte pertencia, viabilizando inferências sobre aquele período.

De modo mais específico, com o estudo dos prólogos de *Rudens* e *Captivi*, ratificamos a tese de que nada na comédia romana remete a Aristóteles. O Estagirita introduziu o *mythos*, a *mimesis* e a *katharsis* para remediar a eliminação, na *Poética*, do ritual dionisíaco e justificar um teatro literário. O teatro romano, suficientemente justificado pelo ritual dos jogos, ignora essas noções. As categorias de metateatralidade, do jogo, do ritual, permitem abordar, sem referência positiva ou negativa ao aristotelismo ambiente, teatros não dramáticos tão diferentes como a comédia-balé, o kathakali, a obra de Genet ou mesmo a tragédia grega, em que o espetáculo não está subordinado a um *mythos* que deveria, por vocação, representar. Dessa maneira, a comédia romana nos permite adotar um olhar distanciado da perspectiva aristotélica dominante sobre o teatro (cf. DUPONT, 2017, p. 165).

Nossas análises sobre *Rudens* e *Captivi* somam evidências à tese defendida por Dupont (2017): o teatro romano é um teatro do jogo. Jogar com os jogos é uma das regras do próprio

ritual público; todos sabiam dos parâmetros religiosos que regiam aquelas performances, e o público esperava por tais brincadeiras. Nesse contexto, as *sententiae* surgem como uma técnica específica derivada do jogo realizado com a dissimulação da moral; tais recursos estão presentes nas comédias *Rudens* e *Captivi* e permitem identificar brincadeiras realizadas com uma das regras do próprio espetáculo, o prólogo.

Não é à toa que, como vimos no prólogo de *Rudens*, Arcturo introduz uma *sententia* (vv. 26-27) no final de sua admoestação. Da mesma maneira que encontramos, em *Captivi*, exemplos de como as *sententiae* renunciam à concepção moral estabelecida no prólogo, como já demonstrou Moore (1998, p. 68-71). Sobre *Rudens*, chegamos a resultados de pesquisa, em Oliveira (2022), que apontaram para o uso de *sententiae* como recurso que ajuda a revelar um didatismo dissimulado¹⁶ nas comédias plautinas. Este procedimento, que entendemos como uma técnica cômica, mina a severidade de enunciados moralizantes. Além disso, como vimos aqui, tal técnica auxilia no entendimento de que o prólogo da *palliata* tinha uma função ritual, sendo esse código teatral utilizado muitas vezes como meio de zombaria.

Trata-se de jogar com o jogo, uma brincadeira naturalmente esperada, em um espetáculo que tinha como lei máxima a recusa do sério, o *ludus*. Em Plauto, a brincadeira com o prólogo, dissimulando moralização, parece reforçar a ideia de que a *palliata* era um teatro do jogo, com parâmetros próprios e um repertório de técnicas teatrais, das quais é exemplo também o uso de *sententiae*. Não temos a intenção de substituir as categorias aristotélicas por novos parâmetros teóricos, mas tão somente demonstrar que as comédias romanas eram resultado de uma cultura, especialmente parte de um ritual religioso; e, assim como muitos outros teatros pelo mundo, seguia suas próprias convenções, nas quais a performance é o ponto de partida e o ponto de chegada do teatro.

REFERÊNCIAS

CARDOSO, I. T. **Ars plautina**. 2005. 367f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CEBULSKI, M. C. **Introdução à História do Teatro no Ocidente dos gregos aos nossos dias**. Paraná: Editora Unicentro, 2012. Disponível em: <http://repositorio.unicentro.br:8080/jspui/handle/123456789/910>. Acesso em: 22 jan. 2022.

¹⁶ Usamos o adjetivo “dissimulado”, em português, propositalmente para remeter à *dissimulatio* ciceroniana (*De or.* 2, 269-270). Apesar de o Arpinate propor uma definição um tanto sintética para a ironia, o sentido de “fingimento” imbuído na sua associação de tal figura à dissimulação é semelhante ao que temos a intenção de remeter nas passagens que por nós são analisadas. Nas palavras de Mora (2003, p. 58), Cícero propõe que a ironia consiste em dois pontos principais: dizer algo contrário daquilo que se pensa e dizê-lo de maneira fingida.

COSTA, A. **Temas clássicos**. São Paulo: Cultrix, 1978.

COSTA, L. N. Plauto e o triunfo da tragédia. *Letras Clássicas*, [s. l.], v. 18, n. 2, p. 88-101, 2014. DOI:10.11606/issn.2358-3150.v18i2p88-101. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/122520>. Acesso em: 3 jul. 2022.

DUCKWORTH, G. E. **The Nature of Roman Comedy**: a study in popular entertainment. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1994.

DUPONT, F. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução de Joseane Prezotto et al. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

FARIA, E. **Dicionário escolar latino-português**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1962.

FARIA, J. R. (dir.). **História do teatro brasileiro**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012. v. 1.

GRIMAL, P. **A civilização romana**. Tradução de Isabel Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2009.

MARSHALL, C. W. **The stagecraft and performance of roman comedy**. New York: Cambridge University Press, 2006.

MÉTRAUX, A. **A religião dos Tupinambás e suas relações com a das demais tribus Tupi-Garanis**. Prefácio, tradução e notas de Estevão Pinto. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1950. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/40/1/267%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2022.

MOORE, T. J. **The theater of Plautus**: Playing to the audience. Austin: University of Texas Press, 1998.

MORA, C. M. Ironia no *Rudens* de Plauto. **Ágora. Estudos Clássicos em Debate**, [s. l.], n. 5, p. 57-71, 2003. DOI: <https://doi.org/10.34624/agora.v0i5.11495>. Disponível em: <https://proa.ua.pt/index.php/agora/article/view/11495/7533>. Acesso em: 27 jun. 2022.

OLIVEIRA, R. F. **O lugar da moral na comédia plautina**: um estudo sobre as *sententiae* em *Rudens*. 2022. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos da Linguagem) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2022.

PLAUTUS. **Amphitruo**. Edited by D. M. Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

Recebido em: 30/11/2023

Aprovado em: 11/12/2023

Publicado em: 22/12/2023



10.29281/r.decifrar.2023.2a_12