

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**CAROLINE BARBOSA FARIA FERREIRA**

**RECONSTRUÇÃO DE UMA CORTESÃ NA ROMA ANTIGA  
NAS PEÇAS DE PLAUTO**

VITÓRIA  
2012

CAROLINE BARBOSA FARIA FERREIRA

**RECONSTRUÇÃO DE UMA CORTESÃ NA ROMA ANTIGA NAS  
PEÇAS DE PLAUTO**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.  
Orientadora: Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite

VITÓRIA  
2012

**CAROLINE BARBOSA FARIA FERREIRA**

**RECONSTRUÇÃO DE UMA CORTESÃ NA ROMA ANTIGA NAS PEÇAS DE  
PLAUTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Vitória, janeiro de 2013

**COMISSÃO EXAMINADORA**

-----  
Prof. Dra. Leni Ribeiro Leite  
Universidade Federal do Espírito Santo – Orientadora

-----  
Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho  
Universidade Federal do Espírito Santo

-----  
Prof. Dra. Isabella Tardin Cardoso  
Universidade Estadual de Campinas

-----  
Prof. Dr. Gilvan Ventura da Silva  
Universidade Federal do Espírito Santo – Suplente

-----  
Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza  
Universidade Federal do Paraná – Suplente

Aos meus pais  
Ao meu amado Gilberto

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu Deus, por ser em todo o tempo o meu refúgio e fortaleza, e por me dar forças para prosseguir.

Ao meu amado esposo, Gilberto, pelo grande amor a mim dedicado, pelo incentivo, apoio, compreensão, paciência e ajuda em todos os momentos.

Aos meus pais, Claudio e Shirley, e ao meu irmão Felipe, pelo grande incentivo, e porque sempre acreditaram em mim.

À minha orientadora, Profa. Dra. Leni Ribeiro Leite, pela grande amizade, atenção, solicitude, e confiança no meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, por ter me ajudado nos primeiros passos com o latim, e por ter me apresentado o teatro latino.

Ao Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza, pela orientação na Iniciação Científica, meu primeiro contato com o estudo do texto teatral, e pelos comentários, questionamentos e observações em meu Exame de Qualificação.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Espírito Santo (FAPES), pela concessão da bolsa de estudos que tornou possível a realização desta dissertação.

À Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, pela criteriosa leitura, pelos comentários e sugestões, por ocasião do meu Exame de Qualificação e pelos diversos artigos e livros cedidos.

E a todos os meus amigos que oraram e que torceram por mim, meu muito obrigada.

## RESUMO

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras.

Esta dissertação tem como principal objetivo o estudo da personagem *meretrix* nas comédias de Plauto. Analisamos a forma que a personagem da *meretrix* é criada por Plauto, através do *ethos* dessa personagem. Por serem muitas as suas representações no teatro plautino, restringiremos o nosso *corpus* a três *meretrices*: Phronesium, da peça *Truculentus*, Selenium, de *Cistellaria* e Adelphasium, de *Poenulus*. Neste estudo, utilizamos o conceito de *ethos* a partir da análise do discurso moderna e, após uma breve revisão acerca do nascimento do teatro latino, suas influências gregas e itálicas, as comédias de Plauto e a personagem no teatro plautino, analisamos a representação que Plauto faz em suas peças da personagem da *meretrix*.

Palavras-chave: *Meretrix*. Plauto. *Ethos*.

## ABSTRACT

The main objective of this work is to analyze the character of the *meretrix* in Plautine theater. We studied how that character is put together by Plautus through the analysis of the character's *ethos*. Since there are many appearances of that character in Plautus' theater, we restricted our *corpus* to three *meretrices*: *Truculentus*' Phronesium, *Cistellaria*'s Selenium and *Poenulus*' Adelphasium. In this study, we use the concept of *ethos* as established by modern speech analysis and, after a brief review of modern scholarship about the birth of theater in Rome, its Greek and Italic influences, Plautus' comedy and his characters, we analyze how Plautus builds the *meretrix* as a character in his plays.

Keywords: *Meretrix*. Plautus. *Ethos*.

## ÍNDICE DE ABREVIATURAS

As citações de versos de Plauto seguem a edição de Ernout (Belles-Lettres).  
As comédias de Plauto são abreviadas como se segue.

### Títulos de peças de Plauto<sup>1</sup>:

<i>Amphitruo</i>	Anfitrião	<i>Amph.</i>
<i>Asinaria</i>	A comédia dos burros	<i>Asin.</i>
<i>Aulularia</i>	A comédia da panelinha	<i>Aul.</i>
<i>Bacchides</i>	As duas baquides	<i>Bac.</i>
<i>Captiui</i>	Os cativos	<i>Capt.</i>
<i>Casina</i>	Casina	<i>Cas.</i>
<i>Cistellaria</i>	A comédia da cestinha	<i>Cist.</i>
<i>Curculio</i>	O gorgulho	<i>Curc.</i>
<i>Epidicus</i>	Epídico	<i>Epid.</i>
<i>Menaechmi</i>	Os Menecmos	<i>Men.</i>
<i>Mercator</i>	O mercador	<i>Mer.</i>
<i>Miles Gloriosus</i>	O Soldado Fanfarrão	<i>Mil.</i>
<i>Mostellaria</i>	A comédia do fantasma	<i>Most.</i>
<i>Persa</i>	Persa	<i>Pers.</i>
<i>Poenulus</i>	O pequeno cartaginês	<i>Poen.</i>
<i>Pseudolus</i>	Pseudolo	<i>Pseud.</i>
<i>Rudens</i>	O cabo	<i>Rud.</i>
<i>Stichus</i>	Estico	<i>Stich.</i>
<i>Trinummus</i>	As três moedas	<i>Trin.</i>
<i>Truculentus</i>	O truculento	<i>Truc.</i>
<i>Vidularia</i>	A comédia da valise	<i>Vid.</i>

---

<sup>1</sup> Na coluna central apresentamos os nomes com que, geralmente, as respectivas peças têm sido divulgadas em língua portuguesa.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2 O ESTADO DA QUESTÃO: A PERSONAGEM NO TEATRO DE PLAUTO.....</b>	<b>13</b>
<b>3 O <i>ETHOS</i>.....</b>	<b>15</b>
3.1 O <i>ETHOS</i> NA ANTIGUIDADE.....	16
3.2 PARA ALÉM DO <i>ETHOS</i> RETÓRICO.....	20
<b>4 A COMÉDIA DE PLAUTO.....</b>	<b>24</b>
4.1 O SURGIMENTO DO TEATRO EM ROMA: INFLUÊNCIAS GREGAS E ITÁLICAS E A <i>FABULA PALLIATA</i> .....	24
4.2 AS COMÉDIAS PLAUTINAS.....	28
4.3 O PÚBLICO ROMANO.....	29
4.4 ESTRUTURA DA COMÉDIA PLAUTINA.....	31
4.5 A PERSONAGEM PLAUTINA.....	35
<b>5 A <i>MERETRIX</i> PLAUTINA.....</b>	<b>39</b>
5.1 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM PHRONESIUM, NA PEÇA <i>TRUCULENTUS</i> .....	45
5.2 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM SELENIUM, NA PEÇA <i>CISTELLARIA</i> .....	61
5.3 A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM ADELPHASIUM, NA PEÇA <i>POENULUS</i> .....	69
<b>6 CONCLUSÃO.....</b>	<b>78</b>
<b>7 BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>82</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As meretrizes<sup>2</sup>, grupo feminino melhor representado na comédia grega, são personagens de caráter originalmente grego, pois herdado das *hetaerae* representadas na comédia nova. Acredita-se que elas tenham sido elemento notável da vida social das classes prósperas na maioria das cidades helenísticas, uma vez que Hunter (2010:93) afirma:

às vezes, suas casas forneciam não apenas um alívio físico, mas também um lugar de entretenimento social e cultural para homens tanto antes quanto depois do casamento.

As *hetaerae* desempenhavam um papel significativo já na comédia média ática. Na comédia nova grega, ou em Menandro pelo menos, essas mulheres pareciam ter menos destaque, embora a descoberta de novas peças talvez mude rapidamente essa impressão. Através dos fragmentos de peças que chegaram até nós, podemos perceber que as *hetaerae* são representadas na comédia nova grega como mulheres viciosas, dependentes do vinho, e que possuem um desejo incontrolável de arruinar os seus amantes (DELIBES, 2002: 185).

Na comédia nova se desenvolvem os argumentos de intriga amorosa, e dentro deles se destaca, especialmente, a figura da *pseudo-hetaera*, que é uma menina, filha de boa família, que na infância é abandonada ou sequestrada, e acaba se tornando uma meretriz, normalmente forçada por um *leno*. A personagem da *pseudo-hetaera* é muito menos estereotipada do que a *hetaera*, é generosa e apresenta virtudes que se opõem ao ambiente em que ela vive. Somente esta personagem poderá se reabilitar ao fim da peça, quando se descobre a sua verdadeira história, e ela pode, enfim, se casar com o jovem que ama (DELIBES, 2002, 186).

Segundo Hunter (2010: 83), a representação do relacionamento entre sexos é um tema central para o enredo de muitas peças da comédia nova grega. Esse fato traz significativos indícios da posição da mulher na Antiguidade. Porém, esses indicativos não podem ser simplesmente aceitos pelo que aparentam ser, pois

---

<sup>2</sup> Ao fazer referência à personagem da *meretrix* plautina neste trabalho, utilizarei o termo latino *meretrix*, porque penso que nem a palavra cortesã, nem o termo prostituta poderiam ser aceitáveis nesta situação. Ao traduzir as palavras *scortum* e *prosesta*, que são meretrizes de classe inferior, utilizarei o termo prostituta, a fim de marcar a diferenciação entre essas mulheres.

alguns fatores mostram que as comédias apresentam um esboço parcial do contexto em que elas foram escritas.

A primeira questão importante levantada por Hunter (2010:83) a esse respeito é a de que todos os poetas cômicos da Antiguidade eram homens e que a plateia para a qual eles escreviam as suas peças, tanto em Atenas quanto posteriormente, em Roma, era predominantemente masculina. Acerca desse aspecto, o autor diz que

a comédia então pode ter maior valor enquanto fonte de atitudes (masculinas) públicas com relação às mulheres que de sentimentos íntimos, e as mulheres da comédia só podem falar pelo seu sexo na medida em que um dramaturgo é capaz de criar uma personagem convincente. Mas é diante de uma plateia masculina que essa personagem deve ser convincente, então podemos esperar que os versos que os dramaturgos dão às personagens femininas sejam escritos para concordar com as suposições masculinas e evitar ofensas aos preconceitos dos homens. (HUNTER, 2010, 83)

Ainda sobre a questão da análise do discurso das personagens teatrais da comédia nova, Hunter (2010: 84) afirma que, assim como as falas de personagens femininas são alvos de restrições especiais, o contexto das falas de personagens masculinas também deve ser considerado com cuidado. As falas da comédia nunca devem ser analisadas fora de seu contexto dramático.

No teatro romano, assim como no grego, era vedada a representação de jovens mulheres cidadãs e da intimidade de uma casa na comédia, e, por isso, as meretrizes tinham um lugar de destaque nas peças. Os poetas cômicos romanos elaboraram e retrataram amplamente a classe das *meretrices*, que dominam as peças *Bacchides* e *Truculentus*, de Plauto, e *Eunuchus* de Terêncio, por exemplo.

Como a *meretrix* é construída nas peças de Plauto? Quais são os recursos utilizados para representar essa personagem que é tão recorrente no teatro plautino? Ela pode ser realmente considerada como uma personagem-tipo? Eis algumas perguntas ainda não respondidas satisfatoriamente sobre a *meretrix* plautina, as quais temos por objetivo responder.

Em grande parte das pesquisas feitas sobre a *meretrix* plautina a que tivemos acesso, pudemos observar que ela tem sido caracterizada como uma personagem convencional, que possui características físicas e morais comuns. Ela seria

extremamente tipificada, e estaria submetida a uma conduta fixa e constante durante toda a peça.

A partir da categorização de Duckworth, que divide as *meretrices* plautinas em dois grupos distintos – apaixonadas e interesseiras –, procuraremos observar a forma pela qual esta personagem é construída nas comédias de Plauto. Para isso, analisaremos, principalmente, o seu discurso e as falas de outras personagens que se referem a ela, visto que a análise da personagem teatral desemboca na análise de seu discurso:

trata-se de compreender como a personagem é ao mesmo tempo a fonte de seus discursos (ela os enuncia em função de sua situação e de seu “caráter”) e seu produto (ela não é senão a figura humana de seu discurso) (PAVIS, 2011: 289).

Buscaremos, neste trabalho, apreender a construção da personagem de acordo com as modalidades de informações diferenciadas que nos são dadas sobre ela, pois conforme afirma Aristóteles,

para conhecer se bem ou mal falou ou agiu uma personagem, importa que a palavra ou ato não sejam exclusivamente considerados na sua elevação ou baixeza; é preciso também observar o indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para que, se para obter maior bem ou para evitar mal maior. (*Poética*, 1461a)

Dessa forma, a fim de procedermos à análise da *meretrix* plautina, observaremos não somente o que ela diz e faz, mas também o que se diz sobre ela na peça, pois, uma personagem “é quase sempre a síntese mais ou menos harmoniosa de várias formações discursivas” (PAVIS, 2011: 289).

Esta dissertação apresenta-se organizada em quatro capítulos. No primeiro capítulo, tratamos das principais abordagens sobre a personagem no teatro plautino a partir do estudo de Michaut em 1920.

O segundo capítulo, intitulado *O ethos*, está dividido em duas partes: na primeira, analisamos as abordagens do conceito feitas por Aristóteles no desdobramento que o termo ganha na *Poética* e na *Retórica* e algumas questões apontadas por Cícero e Quintiliano sobre o *ethos* do orador na Roma antiga. Na segunda parte do capítulo, analisaremos o *ethos* no âmbito da análise do discurso

francesa, em um desenvolvimento feito por Dominique Maingueneau, que recupera a noção de *ethos* na retórica antiga.

No terceiro capítulo, apresentamos alguns aspectos importantes do teatro latino, e das comédias de Plauto, tais como o surgimento do teatro em Roma e as influências gregas e itálicas, a *fabula palliata*, o público e a estrutura das comédias plautinas, e por último, a personagem no teatro de Plauto.

O quarto capítulo da nossa dissertação é dedicado à análise do *ethos* da personagem da *meretrix* no teatro de Plauto. Por serem várias as representações dessa personagem em suas comédias, optamos por restringir a nossa análise àquelas cujo caráter é importante para o desenvolvimento da trama: Phronesium, de *Truculentus*, Selenium, de *Cistellaria*, e Adelphasium, de *Poenulus*.

Para a realização desta pesquisa, utilizamos o texto latino conforme estabelecido na edição crítica da obra de Plauto, traduzida, analisada e comentada por Alfred Ernout para a editora *Les Belles Lettres*. As traduções do latim para o português são, salvo indicação, de nossa autoria, bem como as traduções dos textos de línguas modernas.

## 2 O ESTADO DA QUESTÃO: A PERSONAGEM NO TEATRO DE PLAUTO

Michaut, no livro *Histoire de la comédie romaine – Plaute* (1920), dedicou cinco capítulos (VIII-XII) às personagens plautinas, propondo em cada um deles uma categoria de personagem: “fantoques de convenção”, “grotescos”, “intrigantes”, “primeiros jovens” e “ingênuos” e “tipos da vida real”. Nessa classificação, as *meretrices* interesseiras estão na categoria de personagens “intrigantes” (cap. X) e as *bonae meretrices* são classificadas pelo autor como tipos da vida real (cap. XII). Neste livro, Michaut limita-se a indicar e classificar as personagens da comédia plautina, e sobre elas, afirma que “encontramos os papéis, sempre os mesmos, de um velho devasso, de uma *uxor dotata* ciumenta, de servos e de servas rudes ou pérfidas [...]. Não há senão fantoches de convenção sem existência individual” (MICHAUT, 1920: 207-208).

Anne Duncan, em um artigo publicado em 1930<sup>3</sup>, analisa as *meretrices* plautinas, demonstrando que elas, assim como as atrizes, são especialistas no engano (2006: 252). Ela divide a *meretrix* plautina em dois grupos: a *bona* e a *mala meretrix*. Para ela, a boa e sincera meretriz é uma *pseudo-hetaera*, uma menina que, apesar de ocupar essa posição momentaneamente, ao fim da peça descobre ser uma cidadã, e se casa com o jovem por quem está apaixonada. A *meretrix* plautina por excelência, que é semelhante à *hetaera* na comédia nova grega, é aquela que tem um mau caráter (DUNCAN, 2006: 257).

Juniper (1932: 279) protesta em relação ao estudo único de técnicas tão diversas como as de Menandro, Plauto e Terêncio, para a construção da personagem, e o seu protesto é seguido de uma análise bem definida das técnicas utilizadas por Plauto para representar certas personagens em suas peças. Nesse estudo ele procura fugir da análise estereotipada da personagem plautina. Para ele, não obstante a personagem no teatro de Plauto nunca ser totalmente individualizada, algumas delas se distinguem das outras pela abordagem que o autor faz delas.

Ele, então, divide as personagens plautinas em quatro grupos distintos: personagens de cujo caráter a trama depende; personagens que têm um papel menor, mas cujo caráter é importante para a trama; personagens cujo caráter não é

<sup>3</sup> A primeira edição do livro em que foi publicado o artigo de Anne Duncan é de 1930, porém neste trabalho utilizamos a segunda edição, publicada em 2006.

importante para a trama, mas é desenvolvido para além do tipo; e personagens cujo caráter se sobressai por ser diferente das demais personagens plautinas (JUNIPER, 1932: 280).

Em 1952<sup>4</sup>, em um importante estudo sobre o teatro de Plauto, Duckworth defende que as personagens plautinas são ricas e variadas, com numerosas variações de cada tipo (1994: 236). Segundo o autor, estas personagens exibem uma vasta gama de virtudes e fragilidades humanas; e, para ele, personagens completamente más e viciosas são raras no teatro plautino (1994: 236).

Ele divide as *meretrices* de Plauto em duas categorias: aquelas que são inteligentes, experientes, mercenárias e sem sentimentos e as jovens apaixonadas e fiéis aos seus amantes (1994: 258). Ainda segundo Duckworth (1994: 259), as personagens do segundo grupo são muito mais simpáticas e compreensivas, embora Plauto enfatize em suas peças muito mais o humor e a inteligência do que as boas ações dessas personagens.

Elaine Fantham (2011a) faz um estudo das duas principais *meretrices* do teatro plautino e terenciano, Phronesium e Thais, respectivamente. Segundo a autora (2011a: 144), existem dois tipos de meretrices no teatro plautino: a que tem um coração de ouro, que deve a sua eficiência no palco à pré-existência do seu oposto, e a completamente gananciosa caçadora de ouro. Em seu artigo, Fantham sinaliza as técnicas utilizadas para a construção da meretriz gananciosa na peça *Truculentus*, de Plauto, demonstrando que esses recursos foram recusados para criar a personagem Thais, a melhor *meretrix* de Terêncio.

Neste trabalho, ainda foram de suma importância os artigos de Elaine Fantham (2011b), e de Patrícia Johnston (1974), que tratam especificamente da personagem Adelphasium, bem como os artigos sobre as *meretrices* na peça *Cistellaria* de Elaine Fantham (2004) e de Dwora Gilula (2004), e ainda, o artigo de Julie Hemker (1991) e um dos capítulos do livro de Rafaella Perna (1954), sobre a personagem Phronesium, de *Truculentus*.

Esta pesquisa insere-se, portanto, na discussão acima descrita acerca da personagem plautina, pretendendo, a partir dela, desenvolver uma análise mais pormenorizada da personagem da *meretrix*.

---

<sup>4</sup> A primeira edição do livro *The nature of Roman comedy – A study in popular entertainment*, de Duckworth, é de 1952, mas neste trabalho utilizamos a segunda edição, que é do ano de 1994.

### 3 O *ETHOS*

Na introdução do livro *Imagens de si no discurso*, Ruth Amossy (2011: 9) afirma que todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si, e, para que isso aconteça, não é necessário que a pessoa que profere o discurso faça o seu autorretrato, falando sobre si mesma e sobre as suas qualidades. O estilo, as competências linguísticas, as crenças que estão implícitas nas falas são suficientes para construir uma representação do falante.

Para Amossy (2011: 25), a construção da imagem de si no discurso passa pelo processo de estereotipagem: para que a representação de si do orador seja recuperada pelo auditório, é necessário que esteja inserida em um modelo cultural preexistente; dessa forma, o auditório poderá facilmente identificá-la e ainda que essa imagem seja singular, poderá ser comparada a outras existentes.

Os antigos utilizavam o termo *ethos*<sup>5</sup> para definir os recursos que um orador utilizava para construir uma boa imagem de si no discurso oratório, a fim de garantir o sucesso em seu empreendimento. Roland Barthes (1975: 203), em trabalho sobre a retórica antiga, retomando a definição aristotélica na *Retórica*, nos dá a seguinte definição de *ethos*:

os traços de caráter que o orador deve demonstrar ao auditório (pouco importando sua sinceridade) para causar boa impressão: é o seu jeito de ser. (...) O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto e não aquilo.

As características que definem o *ethos* provêm não só do discurso, mas também de dados exteriores à fala propriamente dita, tais como os gestos do orador, as roupas que ele utiliza. Tudo na enunciação discursiva contribui para transmitir uma imagem do orador endereçada ao auditório: o tom de voz, o ritmo da fala, a escolha das palavras e dos argumentos, os gestos, as expressões faciais, o olhar, a postura, a atitude, constituem indícios, elocutórios e oratórios, em termos indumentários e simbólicos, mediante os quais o orador dá de si mesmo uma imagem psicológica ou sociológica.

---

<sup>5</sup> A palavra *ethos* normalmente é traduzida em língua portuguesa como “caráter”, mas neste trabalho, quando nos referimos ao conceito, optamos por não traduzi-lo.



A fim de compreendermos melhor o conceito de *ethos*, traçaremos um breve panorama das discussões a partir de Aristóteles, dialogando com uma abordagem moderna desenvolvida por Dominique Maingueneau.

### 3.1 O *ethos* na Antiguidade

#### O *ethos* na *Poética*

Aristóteles desenvolve o conceito de *ethos* em duas obras: a *Poética* e a *Retórica*. No capítulo VI da *Poética*, ele afirma que a tragédia é a imitação de uma ação e se executa através de

personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de carácter e pensamento que nós qualificamos as acções ), daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as acções: pensamento e carácter (...)(1450a:2)<sup>6</sup>

O *ethos* constitui o conjunto de traços físicos psicológicos e morais de uma personagem e é ele, juntamente com a *dianoia*, que determina as ações. Ele é definido por Aristóteles como “aquilo que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou qual qualidade” (1450a: 6), enquanto o pensamento seria “tudo quanto digam as personagens para demonstrar o que quer que seja ou para manifestar sua decisão” (1450a:7). Para Aristóteles, a ação é o elemento principal da tragédia: “sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres” (1450a: 23). E o *ethos* é uma criação textual decorrente das ações que a personagem deve realizar e essas ações determinam a personagem: “não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas acções” (1450b: 13). A personagem não é definida por seu *ethos*, mas pela própria ação, e a partir dessa ação, adquire o seu *ethos*.

No capítulo XV, Aristóteles aponta quatro elementos que devem ser visados na construção do *ethos* da personagem na tragédia. Em primeiro lugar, a personagem deveria apresentar um *ethos* de bondade, e esta exigência estava

<sup>6</sup> Os trechos aqui utilizados da *Poética* foram traduzidos por Eudoro de Sousa.

relacionada à finalidade da tragédia, pois dificilmente poderia despertar piedade ou temor um caráter perverso. Esse caráter deveria ser evidenciado pelas palavras e ações da personagem. A questão do *ethos*, para Aristóteles, estava relacionada ao gênero: uma mulher que fosse representada, por exemplo, como boa, certamente o seria em menor medida que o homem.

Em segundo lugar, o *ethos* deveria ser apropriado a cada personagem. Um caráter corajoso ou terrível, por exemplo, não seria próprio de uma mulher. Em terceiro lugar, Aristóteles discorre sobre o preceito da semelhança, que está relacionado ao fato de que a personagem da tragédia não deveria ser tão perfeita a ponto de impossibilitar a empatia necessária para despertar temor e piedade no público. Em quarto, está a coerência que deve ter o *ethos* da personagem na tragédia.

Tanto na representação dos caracteres como no entrecho das ações, importa procurar sempre a verossimilhança e a necessidade; por isso, as palavras e os atos de uma personagem de certo caráter devem justificar-se por sua verossimilhança e necessidade, tal como nos mitos os sucessos de ação para ação (Aristóteles, *Poética*, VX, 154b:88).

Por tratarmos, neste trabalho, da personagem na comédia, que representa, segundo Aristóteles, homens inferiores a nós (V, 1449a:32), buscaremos, a partir dessas considerações sobre o teatro trágico, desenvolver uma análise do *ethos da* personagem cômica.

### **O *ethos* retórico**

Segundo Aristóteles (*Retórica* I, 1356a: 6), quase se poderia dizer que o *ethos* constitui a parte mais importante das três provas concebidas pelo discurso – *logos*, *ethos* e *pathos*. Para ele, o *ethos* está ligado à própria enunciação, e não a um conhecimento extra-discursivo do orador. Ele afirma:

persuade-se pelo caráter quando o discurso é proferido de tal maneira que deixa a impressão de o orador ser digno de fé. Pois acreditamos mais e bem mais depressa em pessoas honestas, em todas as coisas em geral, mas sobretudo nas de que não há conhecimento exato e que deixam margem para dúvida. É, porém,

necessário que esta confiança seja resultado do discurso e não de uma opinião prévia sobre o caráter do orador<sup>7</sup> (...) (I, 1356a: 5-6)

O *ethos* do orador não deveria ser dito explicitamente por ele, mas mostrado através de seu discurso. A sua credibilidade deveria ser produzida através de seu discurso e de sua postura como orador, e não pelo conhecimento prévio que o auditório tivesse sobre o seu caráter. O orador deveria construir uma imagem de si mesmo capaz de convencer o auditório, conquistando, assim, a sua confiança.

Aristóteles ainda afirma, no início do segundo livro da *Retórica* (1378a: 6), que um orador construiria uma imagem positiva de si mesmo se se valesse de três qualidades fundamentais: a prudência (*phronesis*), a virtude (*arete*) e a benevolência (*eunoia*):

três são as causas que tornam persuasivos os oradores, e a sua importância é tal que por elas nos persuadimos, sem necessidade de demonstrações: são elas a virtude, a prudência e a benevolência. Quando os oradores recorrem à mentira nas coisas que dizem ou sobre aquelas que dão conselhos, fazem-no por todas essas causas ou por algumas delas. Ou é por falta de prudência que emitem opiniões erradas ou então, embora dando uma opinião correta, não dizem o que pensam por malícia; ou sendo prudentes e honestos não são benevolentes; por isso, é admissível que, embora sabendo eles o que é melhor, não o aconselhem (1378a: 6-7).

Embora percebamos no trecho que o *ethos* tem um sentido moral ou ideal, é necessário considerarmos que esta moralidade não é gerada por uma atitude interior ou por um sistema de valores abstratos; ela é produzida pelas escolhas do orador, escolhas que devem ser apropriadas para o discurso.

Aristóteles (*Retórica*, II, 1388b:31) afirma ainda que o orador, para ter sucesso na construção de seu *ethos*, deve demonstrar características apropriadas à sua idade e à sua situação social, e também precisa adaptar o seu discurso ao seu público. Ele enumera os *topoi* concernentes aos hábitos e aos caracteres próprios à idade, ao *status*, à sociedade ou às instituições, pois cada um desses grupos demonstra paixões (*pathe*) e hábitos (*hexeis*) específicos (1388b: 31 e 1408a: 25). O orador, para convencer o seu público, precisa movê-lo a certas paixões que o inclinarão em favor de sua causa.

---

<sup>7</sup> Os trechos aqui utilizados da *Retórica* foram traduzidos por Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do nascimento Pena.

A imagem do orador deveria ser construída de acordo com os seus ouvintes, que poderiam ter características variadas. A persuasão não seria realizada se o auditório não pudesse ver no orador um *ethos* que lhe conviesse, pois, conforme afirma Maingueneau (2008:15), “persuadir consistirá em fazer passar pelo discurso um *ethos* característico do auditório, para lhe dar a impressão de que é um dos seus que ali está”.

Diferentemente de Aristóteles, que prescreve que o *ethos* do orador deve ser exclusivamente fruto do seu discurso, Cícero afirma que o *ethos*<sup>8</sup> deve ser um dado preexistente fundado na autoridade individual e institucional do orador, e está baseado na sua vida, reputação e caráter (*De Oratore*, I: 87). É, portanto, necessário para o orador que o seu *ethos* não seja um fingimento, mas algo que realmente esteja relacionado, ao mesmo tempo, com o orador e com a pessoa fora do discurso:

tem muita força, então, para a vitória, que se aprovelem o caráter, os costumes, os feitos e a vida dos que defendem as causas e daqueles em favor de quem as defendem, e, do mesmo modo, que se desaprovem os dos adversários, bem como que se conduzam os ânimos daqueles perante os quais se discursa à benevolência tanto em relação ao orador como em relação ao que é defendido pelo orador: cativam-se os ânimos pela dignidade do homem, por seus feitos, por sua reputação; pode-se orná-los com maior facilidade, se todavia existem, do que forjá-los, se absolutamente não existem. Ora, são vantajosos, no orador, a brandura de voz, a expressão de pudor no rosto, a afabilidade nas palavras, e, se caso fazes alguma reivindicação com maior rispidez, parecer fazê-lo contrariado e por obrigação. Exibir sinais de afabilidade, generosidade, brandura, devoção, e de um ânimo grato, não ambicioso, não avaro é extremamente útil, e tudo aquilo que é próprio de homens honestos, modestos, não de homens severos, obstinados, contenciosos, hostis, granjeia enormemente a benevolência e a afasta daqueles em quem tais elementos não estão presentes; sendo assim, esses mesmos elementos devem ser lançados contra os adversários de maneira inversa (Cícero, *De oratore*, II, 182. Tradução de Adriano Scatolin).

Quintiliano afirma que o argumento exposto pela vida de um homem tem mais peso do que suas palavras. Citando Catão, ele diz que o bom orador é aquele que é um homem bom, perito no dizer. (*Institutio oratoria*, XII, 1, 1). Para ele, o orador perfeito:

---

<sup>8</sup> Quintiliano, em sua abordagem sobre o *ethos*, na *Institutio oratoria* (VI, 2, 9), considera que, a seu ver, não existe um equivalente latino para a palavra grega *ethos*, que geralmente seria traduzida pela palavra latina *mores*.

não pode ser senão um homem de bem, e por isso não lhe cobramos apenas uma excelente habilidade no discursar, mas todas as virtudes do espírito. Pois eu não admitiria que o modelo de uma vida reta e honesta, como pensaram alguns, deva ser atribuído aos filósofos, quando o verdadeiro cidadão, talhado para a administração das coisas públicas e privadas, capaz de comandar as cidades com seus conselhos, firmá-las com suas leis, corrigi-las com seus julgamentos, não pode ser outro, na verdade, senão o orador. (Quintiliano, *Institutio oratoria*, I, pr., 9-10. Tradução de Marcos Pereira)

O bom orador, portanto, não é aquele que expressa justiça e equidade apenas em seu discurso, mas aquele que tem uma reputação ilibada, construída antes mesmo de desempenhar o papel de orador. Ou seja, o seu *ethos* precede o seu discurso, predispondo o auditório a seu favor, e confere a este discurso uma credibilidade inquestionável.

Diante desses aspectos, podemos concluir que o *ethos* aristotélico designa as virtudes morais que garantem credibilidade ao orador, tais como a prudência, a virtude e a benevolência e também comporta uma dimensão social “na medida em que o orador convence ao se exprimir de modo apropriado ao seu caráter e a seu tipo social” (CHARAUDEAU e MAINGUENEAU, 2004: 220). Em ambos os casos, o *ethos* se relaciona à imagem de si que o orador produz em seu discurso. Essa tradição aristotélica é diferente daquela iniciada por Isócrates, e depois desenvolvida pelos latinos, que define o *ethos* como um dado que preexiste ao discurso, fundado na autoridade do orador (sua reputação, seu estatuto social, etc).

### 3.2 Para além do *ethos* retórico

Na atualidade, a retórica acha-se fragmentada em várias disciplinas, cujos interesses são diversos, que analisam o *ethos* sob diversas facetas. Considera-se hoje que todo o texto escrito, ainda que o negue, tem uma vocalidade específica, que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, e um fiador que, por meio de seu tom, atesta o que é dito. O termo tom está relacionado tanto ao texto escrito quanto ao oral (MAINGUENEAU, 2008: 18).

O fiador sustenta o seu caráter e a sua corporalidade através de representações sociais, ou seja, de estereótipos que a enunciação contribui para

confirmar ou modificar. O caráter do fiador corresponde a um conjunto de características psicológicas, enquanto a sua corporalidade associa-se a uma compleição física e a uma maneira de se vestir e mover-se no espaço social.

A noção de *ethos* construída por Maingueneau recusa toda e qualquer separação entre o texto e o corpo, assim como entre o mundo representado e a enunciação que o carrega. A construção do *ethos* remete a um fiador que, por meio desse *ethos*, confere a si mesmo uma identidade diretamente relacionada com o mundo que a ele cabe fazer surgir em sua enunciação.

A incorporação é a maneira pela qual o coenunciador<sup>9</sup> se relaciona com o *ethos* em um discurso, e atua em três registros indissociáveis:

- a enunciação da obra confere uma corporalidade ao fiador, *dá-lhe corpo*;
- o coenunciador incorpora, assimila desse modo um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira específica de se relacionar com o mundo habitando seu próprio corpo;
- essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um *corpo*, o da comunidade imaginária dos que comungam no amor de uma mesma obra (MAINGUENEAU, 1995: 140).

Para Maingueneau (2011: 72), o tom específico que torna possível a vocalidade constitui uma dimensão que faz parte da identidade de um posicionamento discursivo. O texto não é produzido apenas para sua contemplação, mas tem o objetivo de mobilizar o seu coenunciador, a fim de que ele aceda fisicamente a um certo universo de sentido. O *ethos* remete à figura desse fiador, que através de sua fala, dá a si mesmo uma identidade compatível com o mundo que ele faz surgir através de seu enunciado. Temos, então, o paradoxo constitutivo apontado por Maingueneau (2011: 73): “é por seu próprio enunciado que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer”.

Para a análise do discurso, o *ethos* não é apenas um meio de persuasão, mas parte constitutiva da cena de enunciação<sup>10</sup>, “com o mesmo estatuto que o vocabulário e os modos de difusão que o enunciado implica por seu modo de

<sup>9</sup> Dominique Maingueneau prefere o termo coenunciador, emprestado de Antoine Culioli, a destinatário, pois ele convém melhor ao caráter fortemente interativo da comunicação verbal (MAINGUENEAU, 2011: 91).

<sup>10</sup> Maingueneau (1989: 91) afirma que “o texto não é um estoque inerte que basta segmentar para dele extrair uma interpretação, mas inscreve-se em uma cena enunciativa cujos lugares de produção e de interpretação estão atravessados por antecipações, reconstruções de suas respectivas imagens, imagens estas impostas pelos limites da formação discursiva”.

existência” (MAINGUENEAU, 2006: 278). O discurso pressupõe uma cena de enunciação específica para que possa ser enunciado, e ele mesmo deve validá-la por sua própria enunciação.

### **Algumas dificuldades ligadas à noção de *ethos***

O *ethos* está ligado ao ato de enunciação, mas devemos também considerar que o público constrói representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele comece a falar. Faz-se, portanto, necessário, distinguir o *ethos pré-discursivo do ethos discursivo*, que corresponde ao *ethos aristotélico*. Essa distinção, porém, deve levar em consideração a diversidade de tipos, de gêneros do discurso, não podendo ter pertinência em algum plano absoluto. De qualquer modo, mesmo que em alguns tipos de discurso ou de circunstâncias, o interlocutor não disponha de conhecimento prévio do *ethos* do locutor, o simples fato de um texto pertencer a um determinado gênero ou a um certo posicionamento ideológico induz a expectativas em matéria do *ethos* (MAINGUENEAU, 2008: 16).

O *ethos* de um discurso é resultado da interação de diversos fatores: *ethos pré-discursivo*, *ethos discursivo*, (*ethos mostrado*) e também por momentos em que o enunciador fala diretamente sobre si mesmo (*ethos dito*) ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala, por exemplo (MAINGUENEAU, 2008: 18). O esquema de Maingueneau, que pode ser visualizado na figura 1, permite uma melhor compreensão dessa relação:

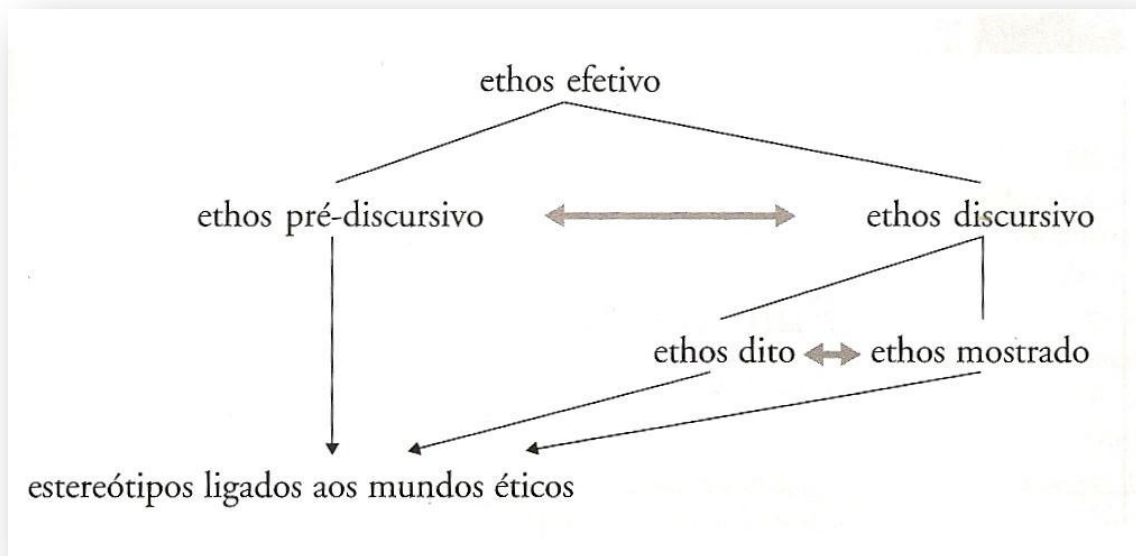


Figura 1 – Processos discursivos do ethos (MAINGUENEAU, 2008: 19).

De acordo com o que nos mostra a figura, o *ethos* pré-discursivo e o *ethos* discursivo, que engloba as noções de *ethos* dito e *ethos* mostrado, relacionam-se, exercendo entre eles influência mútua. É interessante notar que há uma linha tênue na distinção entre o que é *dito* pelo sujeito no discurso e o que é apenas *mostrado* por evidências linguísticas. O *ethos* efetivo é formado através da interação dessas diversas instâncias e as flechas duplas indicam a existência de influência mútua entre os elementos. Na base do esquema estão os estereótipos que o interlocutor utiliza, relacionados a representações culturais fixas e modelos pré-construídos, para atribuir características específicas ao enunciador.

Nem sempre o *ethos* visado pelo locutor será aquele que ele produzirá. Um professor que queira passar uma imagem de sério pode ser considerado pelos alunos como monótono; um político que queira mostrar aos seus eleitores que é aberto e simpático pode ser visto como um demagogo, como exemplifica Maingueneau (2008: 16).

### ***Ethos e habitus***



Maingueneau (2006: 280) associa o *ethos* a uma “arte de viver”, a uma “maneira global de agir”, que seria indissociável do que o sociólogo Pierre Bourdieu denominou *habitus*.

Os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*, sistemas de *disposições* duradouras e transponíveis [...], princípios geradores e organizadores de práticas e representações que podem ser objetivamente adaptados à sua meta sem supor o desígnio consciente de fins e o domínio proposital das operações necessárias para atingi-los (BOURDIEU, 2009: 280).

Na sociedade coexistem, embora às vezes de forma conflituosa, um certo número de *habitus* ligados ao exercício discursivo de determinados lugares. E é através desse *habitus* que as obras geralmente instauram a sua cenografia<sup>11</sup>. Como exemplo, Maingueneau cita a enunciação romanesca de Zola, que é sustentada pelo *habitus* do cientista, da forma que ele é representado no final do século XIX: “grave, imparcial, apaixonadamente devotado à razão” (MAINGUENEAU, 2006: 281).

Feitas estas considerações, neste trabalho analisaremos o *ethos* da personagem da *meretrix* na comédia plautina. Para isso, observaremos não somente o que é mostrado através da ação dessa personagem, mas também o que é representado através do seu discurso e de outras personagens, pois, conforme afirma Décio de Almeida Prado (2004:82), a personagem se caracteriza pelo que ela faz, pelo que ela diz, e pelo que dizem dela. Antes, porém, cumpre observarmos alguns aspectos relevantes do teatro de Plauto a partir do surgimento do teatro em Roma.

## 4 A COMÉDIA DE PLAUTO

### 4.1 O surgimento do teatro em Roma: influências gregas e itálicas e a *fabula palliata*

---

<sup>11</sup> A cenografia é a instância da cena de enunciação construída pelo texto; é uma das três cenas integrantes da cena da enunciação. As duas primeiras são a cena englobante, que corresponde ao tipo de discurso, e confere a ele seu estatuto pragmático e a cena genérica, que é o contrato associado a um gênero, a uma “instituição discursiva” (MAINGUENEAU, 2011: 75).

Antes da comédia grega, o romano conheceu formas populares de expressão que contribuíram para dar forma principalmente à sua comédia (COSTA, 1978: 11). Encontram-se já em Roma, desde os tempos mais remotos, os elementos essenciais do drama: a ação mímica, o diálogo e o espírito satírico (MICHAUT 1912: 8). Costa (1978: 13) diz que

se não houve, propriamente, um teatro em Roma antes do teatro grego, terá havido, pelo menos, germes deste, como, possivelmente, de outros gêneros, elementos dramáticos característicos das rudimentares formas de expressão literária do povo latino.

Segundo Mafra (1991: 30), a formação do teatro romano é marcada por três momentos distintos:

- 1) o dos versos fesceninos, poesia campesina, desafios grosseiros acompanhados por gestos vulgares;
- 2) o da satura, que aproveita dois elementos importados da Etrúria, a música e a dança; da atelana e do mimo, formas de farsa muito populares em Roma;
- 3) o do teatro propriamente dito, o teatro grego introduzido por Lívio Andronico.

Os fesceninos, provavelmente de origem etrusca, eram diálogos, recitados por camponeses em festas religiosas, de caráter sagrado e satírico, onde também se cantava e dançava, e, em ocasiões especiais, entoavam-se cantos dramatizados, extremamente grosseiros, de injúria e agressão (COSTA, 1978: 16). Paratore (1987:17) afirma que

por ocasião das cerimônias sagradas conexas com a agricultura, os camponeses, mascarados rudemente, costumavam improvisar diálogos mordazes, talvez acompanhados e sublinhados por danças rústicas; e estas farsas embrionárias receberam o nome de *Fescennini*, da cidade falisca de Fescenio.

Ele dá a essa manifestação pré-literária o caráter de verdadeiro ponto de origem da poesia dramática. A atelana<sup>12</sup>, que provavelmente é originária da cidade osca de Atella, consistia em um conjunto de cenas improvisadas pelos seus atores, de acordo com o tema principal. Beare (1972: 117) afirma que, desde a Antiguidade

---

<sup>12</sup> Cf. Patin 1869: 333, t. II; Chiarini, 1983: 13.

até o fim do império Romano, a atelana, bem como o mimo, teve um papel muito significativo para o povo romano. Normalmente eram representadas personagens fixas e características – personagens-tipo – que usavam máscara, tais como: Maco, voraz, devasso e infeliz nas suas aventuras amorosas; Buce, tagarela, guloso, de grandes bochechas; Papo, velho ridículo (COSTA, 1978: 19-20).

O mimo caracterizava-se pelos gestos mímicos, da expressão corporal e da dança, e era conhecido por suas palavras licenciosas e pelas danças lascivas, que eram geralmente apresentadas pelas mulheres. Beare (1972: 28) afirma que o mimo é uma das formas de entretenimento mais antigas e constantes que o homem conhece e na sua forma primitiva não poderia ser classificado como drama. Em Roma, o mimo teve grande aceitação, possivelmente por ser mais livre e variado, mais parecido com a vida, mais realista mesmo que a *palliata* e a *togata*<sup>13</sup> (MICHAUT 1912: 281).

A satura foi uma das principais formas cênicas em Roma até a chegada do teatro grego e sua origem está relacionada às festas fesceninas e à dança etrusca (MAFRA, 1991:32). Tito Lívio (*Ab urbe condita*, VII, 2) escreve que a satura teve origem em 364 a.C, quando o senado romano levou para Roma bailarinos, músicos e mimos etruscos, a fim de afastar uma epidemia de peste, e isto aconteceu durante os *Ludi Scaenici*. Essa atividade teve grande importância para o desenvolvimento do teatro em Roma, pois, após o espetáculo, os jovens romanos passaram a imitar os dançarinos da Etrúria, acompanhando suas músicas e danças com textos poéticos – versos divertidos e satíricos –, o que seria um dos embriões da comédia.

Para que se chegasse à produção dramática da segunda metade do século III e à primeira metade do século II a.C., contudo, foi extremamente necessário, além dessas manifestações pré-literárias, que Roma estivesse em contato também com o teatro grego. A comédia nova grega trouxe um elemento novo e fascinante para os romanos: a intriga.

A comédia nova grega, diferentemente da comédia antiga, representava a vida privada a partir de modelos tirados da realidade extra teatral. Ela tinha quase sempre como tema fatos ocorridos no dia-a-dia ateniense com pessoas de diversas classes sociais e nela se refletiam “a moral, os costumes, as dificuldades, as alegrias

---

<sup>13</sup> “A *togata* é uma comédia sem modelo diretamente grego, de ambientação e personagens romanas ou itálicas, com argumento complexo de natureza festiva, e com uma atenção prioritária na expressão literária sobre a corporal”. (LOPEZ e POCIÑA, 2007: 265)

e as tristezas da célula familiar” (GRIMAL, 2002: 69). Normalmente baseava-se em histórias de amor frustrado e de reconhecimento de crianças perdidas, cujos pais geralmente eram cidadãos distintos. Segundo Hunter (2010: 7),

não precisa ser dito que os reconhecimentos, os enganos cômicos e o melodrama erótico não representam a vida tal como é vivida, nem no século IV a.C. nem nos dias de hoje. Não se deve negligenciar a importante contribuição da fantasia escapista e da realização de desejos inofensivos no drama de Menandro. Contudo, está claro que os personagens da comédia nova são colocados em situações que estão dentro da experiência possível da plateia, enquanto os da comédia antiga não. Com quanto sucesso ou “realismo” Menandro retrata o comportamento e a psicologia de seus personagens é, obviamente, um problema bastante diferente e sobre o qual a discordância é inevitável. Limitando dessa forma o alcance do material que é usado, a comédia também baixou seus olhares. Enquanto o drama de Aristófanes pode preencher os desejos grandiosos de todo o Estado, na comédia nova a unidade de solidariedade é a família; quando as peças se encerram com a promessa da chegada de novas crianças, é a família, não o indivíduo, que triunfa. A comédia nova não oferece grandes visões de um mundo novo; as peças oferecem, ao contrário, o espetáculo confortador da restauração do *status quo* depois do distúrbio causado pela loucura ou a ignorância.

A comédia nova, assim como a tragédia grega, foi introduzida em Roma por volta de 240 a.C., nos *Ludi Romani*, quando o Senado decidiu organizar espetáculos semelhantes aos realizados em Siracusa e na Grécia, em homenagem ao rei Hierão II, de Siracusa, que visitava seus aliados. Um grego que havia sido levado como escravo para Roma, Lívio Andronico, adaptou tragédias e comédias gregas, se servindo da tradição, já romanizada, dos jogos cênicos e da *satura* para isso. Assim nasceu, diz Tito Lívio (*História de Roma*, VII, 2), a tragédia em coturnos e a comédia em *pallium*, que eram peças em que as personagens gregas trajavam-se à maneira dos atores gregos. Os principais autores desse tipo de comédia, que é chamada de *fabula palliata*, foram Lívio Andronico, Névio, Plauto, Cecílio e Terêncio.

Sobre a *fabula palliata*, Mafra (1991: 75) afirma que

pode-se dizer que ela se distingue da comédia grega, sem deixar de ser grega, e se distingue do drama latino, sem deixar de ser latina. Essa comédia que incorpora os temas gregos, recriando-os de acordo com o espírito da sociedade romana, é a comédia *palliata*, assim chamada pela veste grega dos atores, o *pallium*, metonímia da influência helênica sobre a cultura romana. A *palliata* é a comédia grega romanizada, isto é, incorporada à cultura romana e ao mesmo

tempo transformada por influência dos elementos locais e pela criatividade dos autores latinos.

Michaut (1912: 139) acredita que a *fabula palliata* pode ser classificada como de intriga, de costumes ou de caracteres, de acordo com a forma utilizada pelo autor para provocar o riso em seu público. Se a origem do riso é a complicação dos acontecimentos, as situações engraçadas e os incidentes inesperados, a comédia é de intriga. Se o que provoca riso é a representação de um determinado grupo, classe social ou época, relacionados a questões morais ou ideológicas, temos uma comédia de costumes. E a comédia de caracteres acontece quando o riso é provocado pela pintura de um retrato ou tipo popular. Michaut (1912: 164) ainda acrescenta a essa divisão, um quarto tipo, o da comédia romanesca ou melodramática, que define como uma peça em que não há derramamento de sangue e em que tudo acaba bem, estando o cômico mais no ridículo do que no odioso, como acontece na peça *Rudens*, de Plauto.

As informações que temos sobre a relação entre a comédia grega e a *fabula palliata* não são muitas, pois, poucos foram os textos dos autores gregos que chegaram até nós; apenas uma comédia completa de Menandro<sup>14</sup>, trechos registrados por outros autores antigos, tanto gregos como latinos, e fragmentos que foram preservados pelas condições climáticas favoráveis de determinados locais. Somos, portanto, informados dessa relação existente entre o teatro grego e romano, sobretudo, através das peças dos autores da *palliata*.

Plauto, diferentemente de Terêncio, pouco se preocupou em comunicar o nome e o autor das comédias que serviram de modelo para suas peças, que quase sempre tinham títulos diferentes de seus originais (CONTE, 1996: 42). Utilizando-se de peças de diversos autores, Plauto demonstrava que não tinha preferência, e que não dependia do estilo de nenhum desses autores de modo dominante.

## 4.2 As comédias plautinas

Segundo Aulo Gélío, aproximadamente 130 peças circularam com o nome de Plauto após a sua morte, por causa da sua enorme popularidade na época (GÉLIO,

---

<sup>14</sup> Para maiores informações sobre a peça *Discolo* de Menandro cf. Spinelli, 2009.

III, 11). Porém, no final do século II a.C., Varrão tinha elaborado uma lista das peças que teriam sido, indiscutivelmente, escritas pelo comediógrafo, baseado em características que predominavam nesses textos, que estariam relacionadas ao estilo e à graça plautinos (*filo atque facetia*), e estas vinte e uma peças ficaram conhecidas como *fabulae Varroniana*e (GÉLIO, III, 3). Tendo em vista que este foi o número de peças plautinas que chegaram até nós através dos manuscritos transmitidos, considera-se que elas sejam aquelas selecionadas por Varrão (cf. Beare 1972: 46). As peças, enumeradas em ordem alfabética, transmitidas nos principais manuscritos são: *Amphitruo* (Anfitrião), *Asinaria* (A comédia dos burros), *Aulularia* (A comédia da panelinha), *Bacchides* (As duas Báquides), *Captivi* (Os cativos), *Casina* (Cásina), *Cistellaria* (A comédia da cestinha), *Curculio* (O gorgulho), *Epidicus* (Epidico), *Menaechmi* (Os Menecmos), *Mercator* (O mercador), *Miles Gloriosus* (O soldado fanfarrão), *Mostellaria* (A comédia do fantasma), *Persa* (Persa), *Poenulus* (O pequeno cartaginês), *Pseudolus* (Pseudolo), *Rudens* (O cabo), *Stichus* (Estico), *Trinummus* (As três moedas), *Truculentus* (O truculento), *Vidularia* (A comédia da valise). Todas essas peças, com exceção da *Vidularia*, que está bastante fragmentada, chegaram legíveis aos nossos dias. Neste trabalho não detalharemos a temática, possível datação e modelos gregos de cada peça plautina, mas apenas daquelas que serão nosso objeto de estudo<sup>15</sup>.

As comédias de Plauto apresentam um mundo estritamente grego – as cidades em que as peças se passam são gregas, as personagens normalmente têm nomes gregos, a vestimenta é também grega. Os textos plautinos são, segundo Hunter (2010:18), uma mistura de tradução fiel e adaptação livre dos seus originais gregos, e têm uma visão muito mais voltada para o riso do que os seus modelos. Os textos plautinos nos mostram o seu público através da adaptação aos seus gostos e suas preferências (LOPEZ E PORCIÑA, 2007: 99). O teatro é adequado à sociedade que Plauto queria fazer rir, e por isso, para entendermos melhor os textos plautinos, faz-se estritamente necessário analisarmos, também, o seu público.

### 4.3 O público romano

<sup>15</sup> Para maiores informações sobre as peças de Plauto, ver Beare (1972: 56 – 62), Duckworth (1994: 143 – 167), Lopez e Porciña (2007: 66 – 86) e Taladoire (1956: 87 – 155).

Tendo em vista que os espetáculos de improvisação não desapareceram totalmente após a entrada do teatro grego em Roma, pode-se considerar que o público da *palliata* era fortemente condicionado ao teatro de improvisação; os espectadores não eram habituados ao refinamento das comédias gregas, mas a uma comicidade forte e imediata, para a qual pouca importância tinha uma trama bem desenvolvida, e personagens com profundidade psicológica (VOGT-SPIRA, 1998: 114). Terêncio registrou no prólogo da *Hecyra* que por duas vezes ele havia tentado representar esta peça, sem obter sucesso, porque o seu público havia abandonado o espetáculo a fim de dedicar apaixonadamente sua atenção a um equilibrista<sup>16</sup>. O prólogo de *Poenulus* retrata o público plautino de forma extremamente exagerada – como é típico do gênero comédia – como pessoas barulhentas e indisciplinadas, que atrapalhavam a representação das peças.

Muitos desses registros que a nós foram legados pela Antiguidade nos fazem ter uma visão bastante negativa do público que assistia aos espetáculos teatrais naquela época. Incultos, rumorosos, vulgares, insensíveis à fineza de Terêncio, e em geral, de qualquer forma de literatura, este público teria rapidamente abandonado os teatros por causa dos circos e dos anfiteatros, e, assim, desencorajado os poetas. Dessa forma, o desaparecimento progressivo da comédia e da tragédia teria sido causado pela grosseria de uma plebe rústica, que, não obstante ter se tornado cidadina e cosmopolita, não teria adquirido a mínima cultura e fineza, e que reclamaria ao Império somente “*panem et circenses*”. Sobre essa questão, Dupont (1995:109) afirma que estas acusações são formuladas em termos inadequados em relação aos romanos. De fato, talvez, uma definição do público que passe pelo seu relacionamento com o texto do teatro não seria inadequada para o teatro clássico grego, mas se torna completamente inoperante para o teatro latino. O público romano não é inculto e grosseiro somente porque não se interessa pela literatura; simplesmente a sua cultura é diferente em relação àquela dos espectadores atenienses dos séculos V e IV a.C. Esta diferença pode ser resumida da seguinte forma: Atenas era uma cultura do discurso, Roma, uma cultura da música e da percepção imediata.

O texto teatral deveria ser uma ocasião para o ator romano apresentar toda a sua técnica, pois, de outra forma, o público abandonaria a apresentação para assistir

---

<sup>16</sup> *Ita populus studio stupidus in funambulo animum occuparat.* Terêncio, *Hecyra*, 4-5.

a outros espetáculos. Para Dupont (1995: 110), “nada é mais romano do que essa indiferença e do que esse cansaço para os diálogos psicológicos recitados sem música por personagens soberbos”.

Compreendemos que Plauto adaptou ao seu público as suas peças, utilizando as possibilidades cômicas do teatro de improvisação, já presentes em Roma, porque, de outra forma, certamente as suas peças não teriam obtido o sucesso que tiveram, não somente em sua época, mas também em períodos posteriores (VOGT-SPIRA, 1998: 114). As comédias de Plauto são, portanto, uma síntese de duas tradições teatrais fundamentalmente diferentes: a grega e a itálica.

#### 4.4 Estrutura da comédia plautina

Dupont (1988: 107) afirma que toda comédia romana começa por um prólogo narrativo, falado por um ator, e acaba por um balé coletivo com cantos e música. Toda comédia é uma trajetória que vai do recitativo e da fala ao canto e à dança, o que lembra a origem do teatro latino, nascido da integração de uma história em um espetáculo de canto e danças.

Sabemos que Plauto valia-se de trechos e até mesmo de cenas inteiras de uma ou mais comédias gregas para produzir as suas peças. Esse procedimento é chamado de *contaminatio* (cf. Duckworth 1994: 202-208). Terêncio utilizou o verbo *contaminare* pela primeira vez no prólogo da peça *Andria* (v. 8-21), respondendo à acusação que alguns lhe faziam, de que ele, além de receber a ajuda de amigos para escrever as suas peças, misturava diferentes originais gregos para produzi-las.

Ao se defender das denúncias que faziam contra ele, Terêncio parece dar ao verbo *contaminare* o sentido de “combinar”, “misturar”, como termo técnico que denominaria um procedimento de criação literária. Mas segundo Mafra (1991: 85),

não existiria a polêmica se de fato assim fosse. A resposta contundente e repetida em várias peças à acusação indica que o poeta conhecia a malícia nela contida. *Contaminare* não significava apenas “combinar”, “misturar”, mas também “manchar”, “sujar”, “corromper”, como mais tarde explicaria Donato, comentador de Terêncio



Michaut (1920: 240) diz que, na modernidade, ‘contaminar’ tornou-se um termo técnico que designa a utilização, fusão ou combinação de vários modelos para compor uma só peça, mas na Antiguidade, para os opositores de Terêncio, esta expressão tinha um sentido negativo, e objetivava depreciar as peças do autor.

Quando analisamos os textos plautinos que chegaram até nós, precisamos ainda considerar que essas peças sofreram intervenções ao longo dos séculos (abreviação de passagens, introdução de novos elementos que causam riso, substituição de versos), de atores ou diretores em alguma representação cênica, até que o texto fosse fixado no manuscrito. Esse procedimento é chamado de *retractatio*<sup>17</sup>. Sobre as inconsistências nos textos plautinos, Hunter (2010: 6-7) afirma que:

durante os séculos II e I a.C., as peças de Plauto foram apresentadas com frequência: uma parte, senão toda, do prólogo da *Casina* foi escrita para uma produção da peça em algum momento após a morte de Plauto (cf. vv. 14-15, 19), e nosso texto do *Poenulus* apresenta dois finais alternativos, presumivelmente escritos para duas apresentações diferentes. Durante esse período, as peças estavam nas mãos de produtores e atores, para quem a necessidade de entretenimento bem-sucedido era fundamental, e a preservação das palavras originais do poeta, de importância bastante secundária. Dada esta situação, poderíamos esperar que os nossos textos mostrassem sinais de acréscimos e supressões por atores por interesse de manter o interesse da plateia, e a maioria dos pesquisadores concordariam que é exatamente isso que encontramos. Frequentemente, é muito difícil, se não impossível, decidir se o próprio Plauto é mesmo o responsável pelas inconsistências e pontas soltas abundantes nos textos, ou se os responsáveis são atores posteriores, ou mesmo ainda um editor antigo, que juntou dois *scripts* preparados originalmente para apresentações separadas.

Não se tem registros na Antiguidade de estudos que buscavam encontrar elementos que não faziam parte do texto original, sugerindo, assim, que tal análise é fruto de estudos modernos. Muitos estudiosos, sobretudo do século XIX, se dedicaram a essa pesquisa filológica que pretendia indicar na obra plautina elementos que seriam originais e aqueles que seriam estranhos à criação do autor romano.

---

<sup>17</sup> Cf. Duckworth 1994: 66-67; Coulter, 1911; Parker, 1996: 85-617.

## Prólogo

Segundo Conte (1996: 81), de acordo com a tradição da comédia nova, os prólogos, normalmente, serviam para expor informações necessárias para a compreensão do enredo da peça, que não diziam respeito apenas a fatos que sucederam antes do início da narração, mas também antecipavam eventos que ainda aconteceriam do decorrer da trama. Florence Dupont (1988: 107) define o prólogo<sup>18</sup> na comédia como uma figura do texto, a voz em estado puro, a figura que prepara a entrada das personagens e a criação dos papéis. O prólogo utiliza a fala sem música e sem dança – o *diuerbium*. Segundo Lopez e Porciña (2007: 93), somente quinze comédias plautinas têm um prólogo e ele normalmente precede a primeira cena da peça, mas pode também acontecer no seu interior, como sucede em *Cistellaria* e *Miles Gloriosus*. Percebemos uma grande variação em sua extensão: *Pseudolus* tem o menor prólogo (apenas dois senários<sup>19</sup>) e *Amphitruo*, o maior (152 senários, o que equivale a mais ou menos treze por cento da peça). Em muitas ocasiões, o Prologus é uma personagem independente que apresenta a trama da peça (como acontece em *Asinaria*, *Captiui*, *Casina*, *Menaechmi*, *Poenulus*, *Pseudolus*); com menor frequência, uma divindade ou personagem alegórica, como o Lar Familiaris, em *Aulularia* e a estrela Arcturo, em *Rudens*, é responsável por esta parte da peça; temos também a Luxúria e a Pobreza proferindo o prólogo de *Trinummus*; e os casos em que uma personagem da peça cumpre também esta função: o *adulescens* Carino, em *Mercator*, por exemplo. Sobre o uso de personagens humanas ou divinas nos prólogos, Hunter (2010: 28-29) declara que:

de modo mais específico, peças que se encerrarão com a revelação da verdadeira identidade de determinados personagens (também conhecidas como “peças de reconhecimento”) exigem um prologuista divino se a plateia precisa ter uma noção completa dos fatos e, portanto, ser capaz de aproveitar os efeitos de ironia dramática que tal conhecimento permite ao poeta (cf. *Cistellaria*, *Rudens*)... Vale notar que, em peças com prologuistas humanos não há reconhecimento, e os mal-entendidos são inteiramente criação dos personagens. Nós não devemos assumir, porém, que os prologuistas divinos eram usados somente quando as complicações da trama

<sup>18</sup> Cf. Duckworth, 1994: 211-218; Questa e Rafaelli, 1984.

<sup>19</sup> O trímetro iâmbico, ou senário, é o tipo de verso predominante na comédia menândrica. Ele não era acompanhado por música e, segundo Aristóteles (*Poética*, 1449a:24-6) era o metro que mais se aproximava da língua falada (HUNTER, 2010: 43).

exigiam. O primeiro dever do dramaturgo é entreter a plateia, e a comédia sempre recrutou a ajuda dos deuses nessa tarefa.

Diferentemente dos prólogos terencianos, não encontramos grandes polêmicas literárias, e, além de servir para trazer ao conhecimento do público a trama da peça, eles poderiam informar o nome do autor e o título do original grego em que a peça se baseava, e também captar a benevolência do público.

### **Divisão em atos**

Hunter (2010: 37-38) escreve que, na Antiguidade, a comédia romana não era dividida em cinco atos. Esta partição das comédias plautinas não vem dos manuscritos, que se limitavam a separar as cenas com o nome das personagens que participariam da ação naquele momento, mas é obra de J. B. Pius, que a introduziu em sua edição de Plauto, em 1500, inspirado no trabalho feito por Donato nas peças terencianas, no quarto século. (FRETÉ, 1930: 5).

Dupont (1988: 127) abandona totalmente a divisão em atos e propõe a análise da comédia em segmentos cômicos, constituído pela alternância entre partes faladas e cantadas. A comédia plautina não é composta de atos, pois o essencial não está na intriga e na ação, mas na produção do espetáculo cômico.

### **A trama da comédia de Plauto**

A trama das peças plautinas é caracterizada por uma tipificação, com uma marcada redução de argumentos, situações e personagens, que faz com que as peças tenham uma notável semelhança em seus conteúdos. Deste modo, as linhas argumentais não variam muito de uma comédia para outra (LOPEZ e POCIÑA, 2007: 95). No geral, encontramos nelas um *adulescens* apaixonado por uma *meretrix*, e ele geralmente não tem dinheiro para desfrutar da companhia de sua amada. Então, um de seus escravos elabora um intrincado plano, a fim de que o jovem consiga o dinheiro, e normalmente esse dinheiro é tirado do próprio pai do jovem, o *senex*, que é casado com uma *matrona* a quem odeia. A peça,

inevitavelmente, terá um final feliz, em que os maus serão castigados, a jovem descobrirá que é filha de pais cidadãos e poderá se casar com o jovem que ama, e o escravo, apesar de ter enganado o seu velho senhor, não sofrerá castigo algum.

Não obstante as peças plautinas terem tramas previsíveis, e situações que se repetem em grande parte de suas peças, consideramos que a classificação das suas personagens como tipo é insuficiente, dada a caracterização específica que cada personagem assume nas peças. Partamos, assim, para uma análise mais pormenorizada das personagens nas peças de Plauto.

#### 4.5 A personagem plautina

Nas vinte e uma peças plautinas que chegaram até nós, é registrada a presença de trinta e sete personagens diversas (JUNIPER, 1932: 278). Segundo Juniper, essa pequena quantidade de personagens é verificada, principalmente, pelas tramas estereotipadas das comédias de Plauto, que fazem uso, repetidamente, das mesmas personagens, que são moldadas de acordo com cada trama. São, portanto, personagens-tipo em situações-tipo, que facilitam a compreensão do público por causa de sua pouca complexidade. Juniper (1932: 280) classifica as personagens plautinas em quatro grupos diversos:

- 1) personagens de cujo caráter a trama depende: Euclio (*Aul.*), Pyrgopolynices (*Mil.*), Phronesium (*Truc.*);
- 2) personagens que têm um papel menor, mas cujo caráter é importante para a trama: Acroteleutium (*Mil.*), Misargurides (*Trin.*);
- 3) personagens cujo caráter não é importante para a trama, mas é desenvolvido para além do tipo, por alguma razão evidente, como por exemplo, para causar riso: Scapha e Philematium (*Most.*);
- 4) personagens cujo caráter se sobressai por ser diferente das demais personagens plautinas: Alcmena (*Amph.*).

A personagem plautina nunca é totalmente individualizada, mas algumas podem ser elevadas a uma categoria acima do tipo, se distinguindo, assim, das

outras personagens pela abordagem diferenciada que o autor faz delas. Acreditamos que estas personagens plautinas estão presentes em comédias cuja trama depende particularmente de sua caracterização, e essas peças não podem ser bem compreendidas sem que o seu caráter seja revelado. Por isso, o caráter dessa personagem é claramente descrito e também mostrado através de suas ações na peça.

Neste trabalho, são para nós também de grande relevância as contribuições de Duckworth sobre as personagens nas peças de Plauto. Para Duckworth (1994, 237), as personagens plautinas podem ser divididas em três grupos definidos: 1) os homens que pertenciam à casa: o jovem (*adulescens*), o velho pai (*senex*), o escravo (*seruus*); estas personagens formam a “espinha dorsal da peça” e aparecem nas comédias com grande frequência; 2) papéis femininos: a jovem (*uirgo*), a meretriz (*meretrix*), que é amada por um *adulescens*, a esposa ou mãe (*matrona*), e a serva (*ancilla*); 3) papéis com um valor cômico, geralmente relacionados a alguma profissão: o parasita (*parasitus*), o mercador de mulheres (*leno*), o soldado (*miles*), o banqueiro (*danista*), o doutor (*medicus*), o cozinheiro (*cocus*). Estas personagens são menos numerosas que as dos dois primeiros grupos: algumas não têm importância para a trama da peça, mas outras são essenciais para o desenvolvimento da ação (como por exemplo, Pírgopolinices, em *Miles Gloriosus*, e Ballio, em *Pseudolus*) (DUCKWORTH, 1994: 237).

As personagens nas peças de Plauto são caracterizadas por suas ações e pela sua descrição. Ela mesma pode se descrever através de seu discurso ou esta descrição pode ser feita por outra personagem, quer na ausência ou na presença da pessoa descrita (DUCKWORTH, 1994: 268).

Para reforçar o caráter de uma personagem, Plauto utiliza dois importantes dispositivos: o contraste e a repetição. O contraste consiste em colocar ao mesmo tempo no palco personagens com caráter diametralmente opostos, a fim de enfatizar uma característica importante para a trama da personagem principal. Como exemplo, podemos citar a cena em que Schapha e Philematium, na *Mostellaria*, estão conversando e através deste diálogo percebemos o caráter interesseiro da *lena* e a bondade e o desinteresse da *meretrix*. Através desta oposição, Philematium pode demonstrar no início da peça que não é uma “*mala meretrix*”, v. 186, ss. Outras oposições ocorrem entre pais e filhos, maridos e esposas, etc. A

repetição é um recurso também utilizado para construção do *ethos* de determinada personagem, e ocorre quando, no decorrer da peça, questões relacionadas ao seu caráter são repetidas, muitas vezes por personagens diferentes, e de formas diversas, a fim de dar ênfase àquilo que se quer destacar. A repetição pode também ser apresentada através da ideia fixa, e do repetido uso vocabular no nível sintagmático, oracional e frasal (DUCKWORTH, 1994: 268), que levou alguns pesquisadores a se dedicarem ao estudo sobre o efeito e a função que a repetição, em particular, conferia em cada passagem, em peças diferentes<sup>20</sup>.

Neste trabalho, consideramos que a personagem da *meretrix* plautina, embora não seja individualizada, é diferenciada, pois em peças diversas ela apresenta peculiaridades próprias, e é muito menos uniforme do que frequentemente se tem pensado sobre ela. Antes, porém de analisarmos esta personagem, convém falarmos, brevemente, sobre a personagem feminina nas peças de Plauto.

As personagens femininas aparecem em quase todas as comédias de Plauto, e, em algumas destas peças, vemos um número considerável de mulheres (na *Cistellaria* temos seis, e em *Epidicus*, quatro). Duckworth (1994: 253) divide as personagens plautinas femininas em quatro grupos, que apresentaremos em ordem decrescente, de acordo com o seu aparecimento nas peças: 1) escrava (*ancilla*, *anus*, *nutrix*), 2) meretriz (*meretrix*), 3) esposa (*matrona*), 4) jovem (*uirgo*). Dos quatro grupos apresentados, as que têm menos importância para a trama das peças são as do primeiro e quarto grupos.

As escravas, geralmente, têm papéis sem importância, e aparecem em uma ou duas cenas na peça. A *uirgo*, embora esteja presente em muitas peças, ocasionalmente tem um papel irrelevante, e em algumas comédias não chega nem mesmo a aparecer no palco. A única *uirgo* que aparece nas peças de Plauto é uma jovem inominada que tem uma grande importância para o desenvolvimento da trama da peça *Persa*.

As personagens femininas mais importantes nas peças plautinas são a *matrona* e a *meretrix*. As *matronae* plautinas são geralmente “rabugentas, temperamentais, desconfiadas, perdulárias” (shrewish, hot-tempered, suspicious, extravagant) (DUCKWORTH, 1994: 256), e quando aparecem em cena, estão

---

<sup>20</sup> Cf. Hall, 1926; Wilner, 1930.

criticando seus maridos por estes se envolverem com outras mulheres (Artemona (*Asin.*), Cleustrata (*Cas.*), Doripa (*Merc.*), Matrona (*Men.*)). As principais exceções são Alcmena, em *Amphitruo*, e as irmãs da peça *Stichus*, que são mulheres devotadas aos maridos, ainda que eles estejam ausentes, e demonstram todo o seu amor e consideração através de suas falas e ações<sup>21</sup>.

Após estes breves apontamentos sobre os principais aspectos das peças plautinas, passaremos para uma análise mais pormenorizada da personagem da *meretrix*, nosso objeto de estudo neste trabalho, no teatro de Plauto.

---

<sup>21</sup> Para o contraste entre Alcmena e outras matronas plautinas, cf. Cardoso (2001: 32).

## 5 A MERETRIX PLAUTINA

A personagem da *meretrix* aparece em número bastante expressivo nas comédias plautinas. George E. Duckworth (1994: 258) divide as *meretrices* de Plauto em duas categorias: 1) aquelas que são inteligentes, experientes, mercenárias e sem sentimentos, dispostas a arruinarem os filhos de famílias abastadas e os velhos libidinosos para alcançarem seus objetivos; 2) jovens apaixonadas, fiéis aos seus amantes, que normalmente não se entregam a outros homens por interesse.

Dentre as *meretrices* interesseiras, as principais representantes são Phronesium<sup>22</sup>, de *Truculentus*, Erotium, de *Menaechmi* e as irmãs Bacchis, de *Bacchides*, que são retratadas como confiantes, gananciosas e dominadoras. Plauto descreve com frequência os subterfúgios que essas *meretrices* utilizavam para obter presentes de seus amantes: às vezes, através de reclamações, estas obtinham casas ou propriedades de jovens ingênuos. Uma das personagens plautinas compara a *meretrix* a uma labareda de fogo, que devora tudo o que toca (*atque acerrume aestuosam: absorbet ubi quemque attigit, Bac. 470*). E um amante arruinado diz para a *meretrix* e para sua mãe:

*Perlecebrae, permities, adulescentum exitium.  
Nam mare haud est mare, uos mare acerrumum.  
Nam in mari repperi, hic elaii bonis. (As. 134-135)*<sup>23</sup>

Aliciadoras, praga, perdição de jovens. Ao vosso lado, até o mar deixa de ser o mar, vocês são o mar mais voraz. É que no mar consegui a minha fortuna, aqui fiquei sem ela.

Como é frequentemente retratado na comédia romana, tudo o que a *meretrix* interesseira ganha é retirado do patrimônio do homem, e seu sucesso financeiro resulta da dilapidação e perda dos bens de seus amantes. Elas são geralmente representadas como mulheres que gastam em demasia.

Os amantes que perdiam todo o seu dinheiro na casa das *meretrices* eram dispensados para darem lugar a outros amantes que tivessem bens para consumir na casa dessas mulheres. Um dos jovens amantes da peça *Asinaria* assim reclama à *Iena*, mãe da *meretrix* Philaenium:

<sup>22</sup> Neste trabalho, optamos por deixar os nomes das personagens e das peças no original latino.

<sup>23</sup> As traduções de trechos da *Asinaria* são de Aires Pereira do Couto (PLAUTO, 2006)



*Aliam nunc mihi orationem despoliato praedicas.  
 Longe aliam, inquam, praebes nunc atque olim quom dabam,  
 Aliam atque olim, quom inliciebas me ad te blande ac benedice.  
 Tum mihi aedes quoque arridebant, cum ad te ueniebam, tuae.  
 Me unice unum ex omnibus te atque illam amare aibas mihi.  
 Vbi quid dederam, quasi columbae pulli in ore ambae meo  
 Vsque eratis, meo de studio studia erant uostra omnia.  
 Vsque adhaerebatis; quod ego iusseram, quod uolueram,  
 Faciebatis; quod nolebam ac uotueram, de industria  
 Fugiebatis neque conari id facere audebatis prius.  
 Nunc neque quid uelim neque nolim facitis magni, pessumae.  
 (As. 204-214)*

Agora que estou liso falas-me de maneira diferente. Que diferença entre o que me ofereces agora, digo eu, e outrora, quando eu te dava dinheiro; que diferença outrora, quando procuravas atrair-me com carícias e falinhas mansas. Nessa altura, até a tua casa parecia sorrir quando eu chegava. Dizias-me que, de todos, eu era o único que tu e a tua filha amavam. Quando vos dava alguma coisa, andavam ambas sempre, quase como os filhotes da pomba, a beijocar-me; desejavam tudo o que eu desejava. Andavam sempre atrás de mim; o que eu mandava, o que eu queria, vocês faziam-no; o que eu não queria e proibia, evitavam-no voluntariamente e não ousavam sequer tentar fazê-lo. Agora, o que eu quero ou não quero pouco vos importa, malvadas.

E a resposta da *Iena* pode ser considerada como uma interessante definição da *meretrix* interesseira plautina:

*Non tu scis? hic noster quaestus aucupi simillimust  
 Auceps quando concinnauit aream, offundit cibum;  
 Aues adsuescunt: necesse est facere sumptum qui quaerit lucrum;  
 Saepe edunt: semel si sunt captae, rem soluunt aucupi.  
 Itidem hic apud nos: aedes nobis area est, auceps sum ego,  
 Esca est meretrix, lectus inlex est, amatores aues;  
 Bene salutando consuescunt, compellando blanditer,  
 Osculando, oratione uinnula, uenustula.  
 Si papillam pertractauit, haud [id] est ab re aucupis;  
 Sauium si sumpsit, sumere eum licet sine retibus.  
 Haecine te esse oblitum, in ludo qui fuisti tam diu! (As. 215-226)*

Tu não sabes? Esta nossa profissão é semelhante à do passarinho. O passarinho, depois de ter preparado o terreno, espalha o alimento. Os pássaros habitua-se: é necessário fazer alguma despesa para obter lucro. Eles vêm comer muitas vezes; mas se forem apanhados alguma vez, pagam a despesa do passarinho. Aqui em nossa casa passa-se o mesmo: a casa é o nosso terreno, eu sou o passarinho, a meretriz é a isca, a cama é o chamariz, os amantes são os pássaros. Acostuma-se com saudações amáveis, com palavras carinhosas, com beijos, com

falinhas mansas e doces. Se algum apalpa uma maminha, isso não é contrário ao interesse do passarinho. Se obtém um beijo, pode apanhar-se sem rede. Mas afinal já te esqueceste, tu que estiveste tanto tempo nesta escola! (As. 215-226)

No grupo das *meretrices* apaixonadas, temos Selenium, de *Cistellaria*, Philocomasium, de *Miles Gloriosus*, Planesio, de *Curculio*, Philaenium, de *Asinaria* e Philematium de *Mostellaria*, como principais representantes. Essas personagens normalmente sofrem durante toda a peça grande oposição do *leno* ou da *lena* para poder concretizar o seu amor.

A personagem da *lena* em muitas peças é aquela que ensina à *meretrix* apaixonada que ela deve ser interesseira e não pode se apaixonar. A *lena* Cleaereta, na *Asinaria*, assim diz à sua filha, que está apaixonada por um jovem que não tem dinheiro:

*Quid ais tu, quam ego unam uidi mulierem audacissimam?  
 Quotiens te uotui Argyripum filium Demaeneti  
 Compellare aut contrectare conloquue aut contui?  
 Quid dedit? Quid deportari iussit ad nos? An [tu] tibi  
 Verba blanda esse aurum rere, dicta docta pro datis?  
 Ultro amas, ultro expetessis, ultro ad te accersi iubes.  
 Illos qui dant eos derides: qui deludunt deperis.  
 An te id exspectare oportet, si quis promittat tibi  
 Te facturum diuitem, si mori[a]tur mater sua?  
 Ecastor nobis periculum [magnum] et familiae portenditur,  
 Dum eius exspectamus mortem, ne nos moriamur fame.  
 Nunc adeo nisi mihi huc argenti adfert uiginti minas,  
 Ne ille ecastor hinc trudetur largus lacrumarum foras.  
 Hic dies summust apud me inopiae excusatio. (As. 522-534)*

Que é que estás para aí a dizer, tu que és a mulher mais descarada que eu alguma vez vi? Quantas vezes é que eu te proibi de chamares Argyrippus, o filho de Demaenetus de o acariciares, de conversares com ele ou de olhares para ele? O que é que ele deu? Que presentes nos mandou trazer? Por acaso pensas que palavras meigas são ouro e que ditos doutos são dádivas? És, sobretudo tu que o amas, és tu que o procuras, és tu que o mandas vir para junto de ti. Ris-te daqueles que pagam, perdes-te de amores por aqueles que nos gozam. Por acaso achas que deves esperar, se alguém prometer tornar-te rica quando a sua mãe morrer? Por Castor, corremos o sério risco de morrer de fome, nós e a família, enquanto esperamos a morte dela. Mas desta vez, se ele não me trouxe vinte minas de prata, garanto-te que será posto no olho da rua, esse tipo generoso em lágrimas. Este é o último dia em que lhe aceito, em minha casa, a desculpa da pobreza.

E diante da resposta da filha, Cleaereta diz: “Eu não te proíbo de amares os que te pagam para serem amados” (*non uoto ted amare qui dant, quo[oi]a amentur gratia*, 536). Pelo que a filha lhe responde:

*Etiam opilio qui pascit, mater, alienas ouis,  
Aliquam habet peculiarem, qui spem soletur suam.  
Sine me amare unum Argyrippum animi causa, quem uolo.* (As. 541-543)

Também o pastor, mãe, que apascenta as ovelhas alheias, tem uma que é dele, para manter a sua esperança. Deixa-me amar Argyrippus, o único que, por capricho do meu coração, eu quero.

Para Duckworth (1994: 259), o termo ‘*meretrix*’ é talvez mal justificado, já que as jovens estão vivendo com o homem de sua escolha. Mulheres como Selenium, Philaenium e Philematium expressam o seu amor e lealdade por um homem e resistem aos conselhos de mulheres mais experientes que dizem que elas devem estar preocupadas apenas com o dinheiro e não devem se apaixonar por ninguém.<sup>24</sup>

O *ethos* da *meretrix* na comédia *palliata* não é constituído apenas pelo que ela diz, pelo modo como se conduz na peça e pelo que as outras personagens falam a seu respeito. Ele também está relacionado a “uma série de representações sociais que se inscrevem nas convenções da comédia nova sobre a forma do estereótipo da *meretrix*” (SILVA, 2009: 36). O conhecimento sobre as características dessa personagem na comédia faz com que o público, antes mesmo que ela apareça em cena, construa representações do seu *ethos*. E esse *ethos* pré-discursivo será confirmado ou não na peça através das ações e falas das personagens.

No prólogo da peça *Eunuchus*, Terêncio opõe o *ethos* da *meretrix* ao da *matrona*, afirmando que a sua peça apresentaria boas esposas e meretrizes maldosas (*bonas matronas facere, meretrices malas, Eun. 37*). Sobre esta oposição, Silva afirma:

a matrona deve gerar filhos legítimos para o marido, cuidar da educação deles e da administração do lar, e, em vista disso, precisa ser temperante e laboriosa. À *meretrix* cabe dar prazer aos homens, o que não se reduz ao prazer sexual, mas envolve tudo o que elas pudessem oferecer no contexto dos simpósios. Além da beleza física, as cortesãs poderiam ter alguma habilidade artística, como cantar, dançar ou tocar algum instrumento, e, por vezes, alguma

<sup>24</sup> Cf. *Cist.* 78-88; *Asin.* 537-542; *Most.* 214.

formação intelectual, para que pudessem tomar parte, com desenvoltura, nos colóquios que às vezes acompanhavam os banquetes em círculos mais intelectuais.

Em suma, enquanto a esposa deve ter uma vida reservada, dedicada ao lar, moderada e parcimoniosa, a cortesã dedica-se inteiramente à luxúria. (SILVA, 2009: 37-38)

Desse contraste entre esses dois tipos distintos de mulheres surge o estereótipo da *meretrix*: uma mulher sedutora, gananciosa, que quer arrancar tudo o que o seu amante possui. E, ainda que o coenunciador não soubesse previamente nada sobre o caráter da personagem, o simples fato de o texto estar inserido no gênero cômico induziria a expectativas em relação ao *ethos* dessa personagem.

Os termos usados para referir as meretrizes plautinas são, principalmente, dois: *meretrix* e *scortum*. Ambas as palavras são comuns – *scortum* aparece 44 vezes nas peças, e *meretrix*, 63 vezes. A diferença de tom entre estes dois termos é que *scortum* é uma palavra pejorativa; as *scorta*, muitas vezes, não têm nome nas peças, são meretrizes sem identidade que normalmente são utilizadas somente para fins sexuais<sup>25</sup>. Uma distinção que pode ser feita entre estes dois termos é que um homem procura a *scortum* sem interesse em ter um relacionamento duradouro com ela, e com a *meretrix*, normalmente, a associação é prolongada. A expressão “*scortum ducere*” é comum nas peças de Plauto (9 vezes), no sentido de tomar uma prostituta temporariamente para fins sexuais. Mas “*meretricem duco*” não ocorre. O termo *meretrix* é utilizado em diversas ocasiões como o objeto do verbo *amo*, enquanto *scortum* não é utilizado em tais construções nas peças de Plauto (ADAMS, 1982: 324-325). Podemos verificar ainda outras formas de se referir à meretriz nas peças plautinas ainda que menos recorrentes: as *prosedae*, que são prostitutas inferiores<sup>26</sup>, como as *scorta* (ADAMS, 1982: 335-336); e também as *amicae*, que em Plauto são aquelas que têm um relacionamento estável com o seu amante<sup>27</sup>, semelhantes às concubinas (ADAMS, 1982: 348).

Segue abaixo o quadro com a classificação das *meretrices* encontradas nas peças plautinas.<sup>28</sup> Cumpre, antes, salientar que, ao categorizarmos esta

<sup>25</sup> Cf. *Men.* 170, 476, 1142, *Mil.* 652, *Most.* 36; *Men.*

<sup>26</sup> Cf. *Poen.* 266-270.

<sup>27</sup> Cf. *Mil.* 105, 114, 122, 263, 507; *Mer.* 757; *Rud.* 839; *Truc.* 917, 920.

<sup>28</sup> Neste quadro, optamos por deixar de fora as *lenas* que aparecem nas peças de Plauto, não obstante sabermos que estas personagens são também meretrizes, que, por sua idade avançada, vivem da exploração de meretrizes jovens e inexperientes.

personagem, observamos que, além daquelas que são indiferentes – não apresentam características específicas –, há uma *meretrix* que não se encaixa em nenhuma dessas categorias: Adelphasium. Classificamos essa personagem como inconstante, visto que, ao longo da peça, ela apresenta características da *meretrix* interesseira e da apaixonada.

	INTERESSEIRAS	APAIXONADAS	INDIFERENTES	INCONSTANTES
LIVRES	Phronesium ( <i>Truc.</i> ) Bacchis I e Bacchis II ( <i>Bac.</i> ) Erotium ( <i>Men.</i> ) Gymnasium ( <i>Cist.</i> ) Acroteleutium ( <i>Mil.</i> )	Philaenium ( <i>Asin.</i> ) Selenium ( <i>Cist.</i> )	Delphium ( <i>Most.</i> )	
LIVRES/ ESCRAVAS		Palestra ( <i>Rud.</i> ) Planesio ( <i>Curc.</i> )	Anterastilis ( <i>Poen.</i> )	Adelphasium ( <i>Poen.</i> )
LIBERTAS	Acropolistis ( <i>Epid.</i> )	Philematium ( <i>Most.</i> )		
ESCRAVAS	Astaphium ( <i>Truc.</i> )	Philocomasium ( <i>Mil.</i> ) Pasicompsa ( <i>Mer.</i> ) Phoenicium ( <i>Pseud.</i> )	Ampelisca ( <i>Rud.</i> ) Lemnisene ( <i>Persa</i> )	

As *meretrices* de Plauto podem ser livres de nascimento, libertas ou escravas. Na categoria livre/escrava estão contidas todas as *meretrices* que nasceram livres, mas ainda pequenas, foram roubadas de suas famílias e vendidas como escravas a um mercador de mulheres para se tornarem meretrizes. Já no início da peça,

geralmente no prólogo, o público é avisado de que aquela menina que ocupa momentaneamente a posição de *meretrix* é, na verdade, filha de pais livres. Normalmente o *adulescens* que é apaixonado por esta *meretrix* fala, já na primeira cena da peça, que nunca tocou na jovem amada e que ela nunca teve relações com outros homens<sup>29</sup>. E assim, ao fim da peça, após o reconhecimento final, a jovem pode se casar com aquele a quem ama.

Em nossa dissertação, estudamos as principais representantes das três categorias de *meretrices* plautinas. São elas: Phronesium, de *Truculentus*, como representação da *meretrix* interesseira livre; Selenium, de *Cistellaria*, representando a apaixonada livre e Adelphasium, de *Poenulus*, como a inconstante livre/escrava. Não estudaremos as *meretrices* indiferentes, pois estas personagens não têm muita relevância nas comédias de Plauto, e servem normalmente somente como uma personagem acessória para a trama da peça.

### 5.1 A construção da personagem Phronesium, na peça *Truculentus*

A comédia *Truculentus*, que é a única comédia de Plauto que tem como personagem principal uma *meretrix*, tem como assunto principal os subterfúgios usados por ela para privar de bens os seus amantes. A peça tem dez personagens convencionais, que podem ser consideradas como personagens planas, segundo classificação de Forster.<sup>30</sup> São elas: a personagem que profere o prólogo (Prologus); o jovem ateniense, apaixonado, gastador e sem nenhum caráter (Diniarchus); a serva esperta e gananciosa (Astaphium); o escravo brutamontes que dá o nome à peça (Truculentus); a mais esperta e interesseira das *meretrices* plautinas (Phronesium); o soldado fanfarrão, regressado da Babilônia, rival de Diniarchus (Stratophanes); o escravo de Diniarchus (Cyamus); o fazendeiro, filho de um abastado dono de terras, também adversário de Diniarchus (Strabax); o velho, pai

<sup>29</sup> Cf. *Poen.* 282; *Curc.* 51-52.

<sup>30</sup> De acordo com E. M. Forster, as personagens planas “são construídas em torno de uma única idéia ou qualidade (...) Uma excelente vantagem das personagens planas é a de que elas são facilmente reconhecidas sempre que elas entram em cena. (...) Elas nunca carecem de ser reanunciadas, nunca desaparecem, não precisam ser acompanhadas em seu desenvolvimento, e proporcionam a sua própria atmosfera. (...). Uma segunda vantagem é que elas são facilmente lembradas pelo leitor posteriormente. Elas permanecem em sua mente como inalteradas porque não foram mudadas pelas circunstâncias: elas passaram pelas circunstâncias (FORSTER, 1937, p. 68-69)

da jovem que Diniarchus havia violentado (Callicles); a cabeleireira de Phronesium (personagem inominada); e uma escrava de Callicles.

Sobre a possível data de representação da peça, baseando-se no conteúdo dos versos 486 e 761, Schutter (1952), bem como outros críticos, são unânimes em afirmar que a data de composição de *Truculentus* deve fixar-se pelo ano de 189 a.C., por ocasião dos *ludi Megalenses*, tendo em conta a eventual referência do v. 486 à batalha de Magnésia, e o v. 761, que menciona os *nouos magistratus* que teriam presidido a esses jogos em honra a Cíbele, cujo culto entrou em Roma em 205-204; os jogos foram instituídos em 202 e assumiram representações cênicas em 191 a.C. Para Sedgwick (1949), a peça teria sido escrita em 190 a.C., levando-se em consideração a possível alusão ao discurso *De falsis pugnis*, de Catão, no v. 486. Não é possível identificar a comédia grega que serviu de modelo para o *Truculentus*.

A peça foi considerada como uma “desagradável” e “perturbadora” peça plautina com um “baixo tom moral” e uma “exibição de cobiça e luxúria” (KONSTAN, 1983: 143). Na trama, um jovem da cidade, um soldado e um jovem do campo competem pela afeição da gananciosa e voraz *meretrix*, uma mulher grega ironicamente chamada de Phronesium, fazendo referência à palavra grega *phronesis*, sensatez.

Consideramos que a identidade de Phronesium é definida na peça, não somente pelo discurso de outras personagens sobre ela (*ethos* dito), mas principalmente pelas ações que ela realiza e pela maneira como se inscreve no enredo (*ethos* mostrado), tornando-se o suporte e o vetor de forças atuantes. Todo o controle intelectual é exercido pela *meretrix* na peça. O *ethos* da personagem é construído pela sua dimensão vocal e pelo conjunto de determinações físicas e psíquicas atribuídas pelas representações coletivas a ela. O fiador, que o público constrói com base nos indícios expressos através da enunciação, se vê investido de traços de um caráter e de uma corporalidade. O caráter e a corporalidade desse fiador apoiam-se em um conjunto difuso de representações sociais e no estereótipo da meretriz interesseira, que é corroborado na peça principalmente através de Phronesium.

No início do prólogo, a personagem que o profere identifica a casa de Phronesium, afirmando que ela é uma mulher semelhante às mulheres daquele

tempo: nunca reclamava aos seus amantes o que eles já haviam dado, e se esforçava para tirar-lhes o que lhes restava, (*numquam ab amatore [suo] postulat id quod datumst, sed relicuom dat operam ne sit relicuom, poscendo atque auferendo, 14-16*)<sup>31</sup>, como, segundo o prólogo, seria o costume das mulheres (*mos mulierum, 16*).<sup>32</sup>

O prólogo faz um breve comentário sobre a ação da peça: Phronesium pretende dizer que teve um filho do soldado para conseguir mais rapidamente arrancar dele todo seu dinheiro (*ea se peperisse puerum simulat militi, quo citius rem ab eo auerrat cum puluisculo, 18-19*)<sup>33</sup>. Esta questão é complementada pelo prólogo interno à peça feito pelo jovem Diniarchus, que, segundo Fantham, serve de voz para o dramaturgo<sup>34</sup> considerar o insano comportamento dos jovens amantes em geral (FANTHAM, 2011a: 148). Logo depois, o próprio Diniarchus acaba confessando o seu comportamento em relação a estas mulheres: ele é o *intimus* de uma poderosa *meretrix*.

Como normalmente acontece nas peças plautinas, as personagens de *Truculentus* falam excessivamente sobre a relação entre o amor e o dinheiro. Diniarchus, em sua primeira fala na peça, abre a discussão afirmando que são incontáveis as formas pelas quais um amante pode ser enganado, os modos por que ele pode ser arruinado, as súplicas com as quais pode ser amaciado. Ele fala obsessivamente sobre o amante roubado, que é feito de tolo pela *meretrix* através de adulações e da concessão de algumas noites de amor, até que ele seja destruído completamente.

*Quam penes amantum summa summarum redit,  
Quot amans exemplis ludificetur, quot modis  
Pereat quotque exoretur exorabilis.  
Quot illic blanditiae, quot illic iracundiae  
Sunt, quot †sui perclamanda†. Di uostram fidem, hui!  
†Quid perierandum† est etiam, praeter munera.*

<sup>31</sup> Ela nunca exige dos (seus) amantes aquilo que já foi dado, mas o que lhes resta, esforça-se para que nada lhes reste, solicitando e arrebatando.

<sup>32</sup> A expressão *mos mulierum* explicitamente equipara o conservador papel do ancestral, o *mos maiorum*, ao destrutivo hábito feminino de arruinar os homens.

<sup>33</sup> Ela fingiu que deu à luz um filho de um soldado para que mais rapidamente lhe tire seus bens até não deixar coisa alguma.

<sup>34</sup> É interessante notar que, como afirma Urbersfeld (2005: 87), “toda análise do discurso teatral não pode tratar com parcimônia um fato fundador, o da dupla enunciação teatral: a personagem fala em seu nome enquanto personagem, mas fala porque o autor a faz falar, intima-a a falar, a dizer determinadas palavras”. Também não devemos “tratar a fala da personagem (uso individual numa situação de comunicação real), mas de seu discurso como processo construído”.



*Primumdum merces annua; is primus bolust;  
Ob eam tres noctes dantur. Interea loci  
†Aut ara aut uinum aut oleum aut triticum.  
Temptat benignusne an bonae frugi sies. (Truc. 25-34)*

De quantas maneiras o amante é inteiramente reduzido, de quantas maneiras o amante é enganado, de quantas formas se perde e com quantas súplicas é convencido, quantas carícias ali há, quantas birras ali há †quanta sombraceria† oh, deuses, a vossa lealdade, ui! Quanto tem que se perder. Além dos presentes: antes de tudo, o salário de um ano, esse é o primeiro prejuízo, em troca disso, três noites são concedidas. Durante esse tempo se fala, ou num altar, ou no vinho, ou no azeite, ou no trigo. Ela está a sondar se você é generoso ou apegado aos seus bens.

Diniarchus faz uma interessante comparação do amante como um peixe e da *meretrix* como a pescadora:

*Si inierit rete piscis, ne effugiat cauet,  
†Dum huc dum illuc rete or impedit†  
Piscis usque adeo donicum eduxit foras -  
Itidem est amator. Si quod oratur dedit,  
Atque est benignus potius quam frugi bonae,  
Adduntur noctes; interim ille hamum uorat.  
Si semel amoris poculum accepit meri  
Eaque intra pectus se penetrauit potio,(...) (Truc. 34-41)*

Se o peixe tiver entrado na rede, ela toma cuidado para não deixa-lo escapar, até que o prenda aqui e acolá. Até tirar somente os peixes para fora. Do mesmo modo acontece com o amante. Se ele deu aquilo que ela pediu, e é mais generoso do que prudente, concedem-lhe umas noites; durante aquele tempo ele engole a isca. Se uma única vez ele tomou a taça de amor puro, ela penetrou até o coração.

Então, depois que o amante é fisgado pela isca da prostituta (*scortum*), ele é arruinado imediatamente, não só pela perda de seus bens (*res*), mas também de sua reputação (*fides*). Conforme afirma Milho (2010: 40), “estamos perante a preocupação essencial dos pais em relação aos seus filhos, uma espécie de obsessão amiúde repetida, como no verso 57-62”. Estando apaixonado, o amante caminha para a destruição. Quando a prostituta briga com o amante, ele, que já havia perdido o seu dinheiro, perde também o seu coração, mas se ela lhe concede uma noite ocasional, o coração do amante fica feliz, mas seu dinheiro acaba (*si iratum scortum forttest amatori suo, bis perit amator, ab re atque (ab) animo simul*).

*Sin alter alteri ꝑpotius est, idem perit; si raras noctes ducit, ab animo perit, si(n) increbrauit, ipsus gaudet, res perit, 45-50)*<sup>35</sup>.

E mais uma vez percebemos os exageros cômicos na sequência de enumerações feitas por Diniarchus dos presentes que uma prostituta pede ao seu amante: “ainda não lhes deste um único presente e ela já está a pedir-te um cento” (*prius quam unum dederis, centum quae poscat parat*), “ou uma jóia de ouro que desapareceu” (*aut periit aurum*), “ou uma mantilha que se rasgou” (*aut conscissa pallula est*), “ou comprou uma serva” (*aut emptā ancilla*), “ou algum vaso de prata” (*aut aliquod uasum argenteum*), “ou um vaso de bronze” (*aut uasum ahenum ꝑaliquod*), “ou algum leito de pedra” (*lectus laptilest*), “ou uns pequenos armários gregos” (*aut armariola Graeca*), há sempre algo a se comprar para uma prostituta. E assim um amante perde não só os seus bens e a sua reputação, mas também a si mesmo (*ipse*).

É interessante destacar que Diniarchus não inicia a peça falando sobre Phronesium, causa de sua ruína, mas constrói uma imagem das *meretrices* de um modo geral, classificando-as como mulheres que estão dispostas a tudo para conseguirem riqueza e poder e que não demonstram nenhuma consideração por seus amantes. Mais à frente, quando o cenário de que ele necessita para reforçar as suas afirmações já está preparado, Diniarchus fala sobre a *meretrix*:

*Nam mihi haec meretrix quae hic habet Phronesium  
Suum nomen omne ex pectore exmouit meo  
Phronesium; nam phronesis est sapientia.  
Nam me fuisse huic fateor summum atque intumum,  
Quod amantis multo pessimum est pecuniae. (Truc. 76-80)*

De fato, para mim, esta meretriz aqui, que tem como nome próprio Phronesium, expulsou do meu peito toda a prudência; pois *phronesis* significa prudência. Pois eu reconheço que fui o seu amante favorito e íntimo, o que é muito terrível para a fortuna de um amante.

Phronesium, pelo fato de a trama depender de seu caráter, é claramente representada na primeira cena, porque é essencial que o público a conheça para compreender as subseqüentes ações da peça (JUNIPER, 1932: 282).

<sup>35</sup> Se uma prostituta está irritada com o seu amante, duas vezes o amante se arruína, nos bens e ao mesmo tempo no coração; mas se um se entrega ao outro, também fica arruinado. Se consegue poucas noites, sofre no coração, mas se se torna assíduo, ele mesmo se alegra, mas os bens se perdem.

O *adulescens* sabe que está sendo enganado em relação ao seu dinheiro, mas ele não pode resistir ao charme da *meretrix*, embora saiba que o carinho de Phronesium seja apenas fingimento. Ele fala ao público sobre o absurdo plano de Phronesium de fingir que havia tido um filho do soldado da Babilônia, que chegaria naquele dia do estrangeiro, para poder levar uma vida regalada (*pergraecetur*)<sup>36</sup> com o soldado. O uso do verbo *simulat* duas vezes em apenas dois versos (*peperisse simulat sese, ut me extrudat foras; eum esse simulat militem puero patrem, 86-87*)<sup>37</sup> reforça o caráter fingido da *meretrix*, que faz com que o jovem fique desiludido.

Logo após este monólogo, o jovem encontra-se com a personagem Astaphium, escrava de Phronesium. Ela funciona na peça como um duplo da *meretrix*: é também interesseira e esperta e através de muitos ardis está sempre buscando enganar os amantes de sua senhora. Ela é a porteira que controla as entradas e as saídas na peça, e caso seja necessário, pode substituir Phronesium quando seus serviços são solicitados, como afirma Diniarchus:

*Sed haec quidem eius Astaphium est ancillula;  
Cum ea quoque etiam mihi fuit commercium*<sup>38</sup>. (Truc. 93-94)

Mas esta é Astaphium, escravinha dela (Phronesium); também com ela eu mantive relações.

Phronesium, conforme o público havia sido informado até aquele momento, já tinha dois amantes: o jovem cidadão e o soldado forasteiro. Antes, porém, do primeiro ato ter terminado, nós descobrimos que ela tenta conquistar um terceiro admirador, um rapaz do campo, e está usando a sua escrava Astaphium como intermediadora.

Quando a escrava é interpelada por Diniarchus, falando sobre o atual estado de penúria do jovem, ela faz uma interessante associação metafórica entre o amante arruinado e um morto, baseada no duplo significado de *perire*, 'estar enamorado, perdido de amores' e 'perecer'. Um cliente sem dinheiro seria para as *meretrices* um homem morto:

<sup>36</sup> A palavra *pergraecor*, "viver à grega" tem uma conotação negativa para os romanos.

<sup>37</sup> Finge para si mesma que deu à luz, de modo que me manda embora; ela finge que aquele soldado é o pai do menino.

<sup>38</sup> O termo *commercium* também pode sugerir "relações sexuais", cf. Adams 1982, 203).

**Ast.** *Dum uiuit, hominem noueris; ubi mortuust, quiescat. Te dum uiuebas noueram.* **Din.** *An me mortuum arbitrare?*  
**Ast.** *Qui potis [est], amabo, planius? qui antehac amator summus Habitu's, nunc ad amicam uenis querimoniam referre.*  
**Din.** *Vestra hercle factum iniuria, quae properauistis olim. Rapere otiose oportuit, diu ut essem incolumis uobis.*  
**Ast.** *Amator similest oppidi hostilis.* **Din.** *Quo argumento?*  
**Ast.** *Quam primum expugnari potis [est], tam id optimum est amicae.*  
 (Truc. 164-171)

Ast: Enquanto ele vive, se conhece um homem; quando ele morre, repousa tranquilo. Enquanto você vivia, eu conhecia você.

Din: Você pensa que eu estou morto?

Ast: Por favor, o que poderia ser mais claro? Você, que no passado era considerado o amante mais importante, agora vem trazer à sua querida somente reclamações.

Din: Por Hercules! Por muitas vezes os prejuízos de vocês aceleraram o feito. Teria sido razoável se tivessem me roubado aos poucos, para que eu continuasse em bom estado por muito tempo para vocês.

Ast: Um amante é parecido com uma fortaleza inimiga.

Din: Qual é o argumento?

Ast: Quanto mais depressa puder ser conquistado, tanto isso será melhor para a amante.

Quando Diniarchus afirma que não está completamente morto, por ter ainda terras e uma casa, Astaphium muda completamente o tom de sua conversa e, deixando de lado a sua indiferença, garante ao jovem que ele sempre seria bem-vindo na casa da *meretrix* e que naquele dia Phronesium não amaria ninguém mais do que a ele (*cur, obsecro, ergo ante ostium pro ignoto alienoque astas? Intro; haud alienus tu quidem es; nam ecastor neminem hodie mage amat corde atque animo suo, si quidem habes fundum atque aedis, 175-177*)<sup>39</sup>. Pelo que o jovem afirma:

*In melle sunt linguae sitae uostrae atque orationes,  
 Facta atque corda in felle sunt sita atque acerbo aceto.  
 Eo dicta lingua dulcia datis, corde amara facitis.* (Truc. 178-180)

As suas línguas e as suas palavras estão cheias de mel, mas os corações e os atos, encharcados de fel e vinagre azedo. Com a língua vocês oferecem palavras doces, com o coração as tornam amargas.

<sup>39</sup> Por que, eu te suplico, você está parado na frente da porta como um desconhecido e estrangeiro? Entre; você não é nenhum estranho; pois, por Castor, ela não vai amar hoje a ninguém mais do que você, no seu coração e na sua alma, se realmente você tem bens e uma casa.

Porém, após algumas palavras doces da escrava, o jovem é vencido, e reafirma a fraqueza dos homens frente a essas mulheres:

*Hoc nobis uitium naxumumst; cum amamus, tum perimus.  
Si illud quod uolumus dicitur, palam cum mentiuntur,  
Verum esse insciti credimus, ne ut [iust] a utamur ira. (Truc. 191-193)*

Este é o nosso maior defeito: quando amamos, logo perecemos. Se aquilo que queremos é dito, ainda que mintam descaradamente, nós, ignorantes, cremos verdadeiramente, em vez de nos irritarmos com razão.

E quando Diniarchus sai de cena, a escrava diz ao público:

*Huic homini famanti mea era apud nos neniam dixit de bonis.  
Nam fundi et aedes obligatae sunt ob Amoris praedium(...)  
Dum fuit dedit; nunc nil habet. quod habebat nos habemus;  
Iste id habet quod nos habuimus. (Truc. 213-214, 217-218)*

Para este amante, a minha senhora entooou em nossa casa um canto fúnebre pelos seus bens. Pois as suas propriedade e casas foram penhoradas pela possessão do Amor... Enquanto ele teve, deu! Agora nada tem! Ele tem aquilo que nós tivemos.

Phronesium e Astaphium têm somente um princípio permanente na peça: apanham para si os bens alheios e não dão nada a ninguém; o amante que tinha alguma coisa para dar era bem vindo; depois que ele entregasse tudo, era descartado absolutamente como um morto, sem nenhuma esperança. Se Phronesium chega mais perto da honestidade com o seu velho amante Diniarchus, o fato é que ela também receberá uma recompensa pela sua honestidade (FANTHAM, 2011a: 150).

Astaphium dá ao público uma espécie de poética da boa *meretrix*. Mais uma vez o discurso contribui para a construção do *ethos* interesseiro da meretriz. Para a escrava, convém que uma *meretrix* “por excelência”, semelhantemente à *lena*:

*Adridere fut quisque ueniat blandeque adloqui,  
Male corde consultare, bene lingua loqui.  
Meretricem sentis similem esse condecet,  
Quemquem hominem attigerit, profecto ei aut malum aut Damnum dare.  
Numquam amatoris meretricem oportet causam noscere,*

*Quin, ubi nil det, pro infrequente eum mittat militia domum.  
Nec umquam erit probus quisquam amator nisi qui rei inimicust Suae.  
Dum habeat, dum amet; ubi nil habeat, alium quaestum coepiat.  
Aequo animo, ipse si nil habeat, aliis qui habent, det locum.  
Nugae sunt, nisi (qui) modo cum dederit, dare iam lubeat denuo;  
Is hic amatur apud nos qui quod dedit id oblitust datum.  
Proburst amator qui relictis rebus rem perdit suam. (Truc. 225-236)*

Sorria e fale carinhosamente para qualquer um que apareça, que delibere o mal no coração, e fale com boa língua. É conveniente que a meretriz seja semelhante a moita de espinhos: qualquer homem que ela toque, que realmente ou lhe cause mal ou lhe cause dano. É necessário que as meretrizes nunca tomem conhecimento da causa do amante, mas que, quando ele nada der, o mande para casa pela pouca frequência no serviço militar. Nunca ninguém será um bom amante, a não ser que seja inimigo de seus bens. Enquanto tiver, então ame; quando nada tiver, comece outro negócio. Se ele não tiver nada, dê com resignação o lugar a outros que tenham. É perda de tempo, se depois de ter dado, não tiver prazer em dar de novo. Aqui em nossa casa é amado aquele que depois de ter dado, se esqueceu que deu. O bom amante é o que despreza as suas coisas e perde os seus bens.

A escrava ainda diz que a obrigação de uma *meretrix* era a de procurar continuamente clientes frescos, que tivessem suas arcas abarrotadas de dinheiro (*semper datores novos oportet quaerere, qui de thesauris integris demus danunt, 244-245*)<sup>40</sup>.

Quando o escravo Truculentus acusa Phronesium de estar pondo a perder o filho de seu amo, Astaphium diz que nenhum homem se perde na casa da *meretrix*; eles costumam perder os seus bens. E logo depois de os terem perdido, eles podem ir embora, deixando o espaço para outro cliente (*nemo homo hic solet perire apud nos: res perdunt suas. Vbi res perdidere, abire hinc si uolunt saluis licet, 300-301*)<sup>41</sup>.

Saindo da casa de Phronesium impaciente pela demora da *meretrix* em seu banho, depois que Astaphium deixa o palco, Diniarchus faz outra interessante comparação em relação a Phronesium e Astaphium:

*Quasi uolturii triduo  
Prius praediinant quo die esuri sient:  
Illum inhiant omnes, illi est animus omnibus;(...) (Truc. 337-339)*

<sup>40</sup> É necessário sempre procurar novos doadores, que realmente tenham um tesouro em que não se mexeu ainda.

<sup>41</sup> Nenhum homem costuma se perder aqui entre nós: perdem seus bens; quando eles perdem os seus bens, se querem, podem ir embora daqui salvos.

Tais como abutres, que três dias antes pressentem o momento em que vão comer, todas estão esfomeadas por ele (Strabax), o pensamento de todas está nele (...)

E, logo após, acrescenta:

*Verum nunc siqua mihi obtigerit hereditas  
Magna atque luculenta, nunc postquam scio  
Dulce atque amarum quid sit ex pecunia,  
Ita ego illam edepol seruem itaque parce uictitem,  
Ut ... nulla faxim cis dies paucos siet. (Truc. 344-348)*

Verdadeiramente, se agora alguém me desse grandes e esplêndidas heranças, agora, depois que sei da doçura e do amargor que é causado pelo dinheiro, assim, por Pólux, eu o protegeria e viveria tão moderadamente que... faria que ele se tornasse nada em poucos dias.

Hemker (1991: 37) afirma que Phronesium representa uma denúncia completa da subversão social, incorporando princípios estrangeiros aos romanos; a “mulher grega” representa o enriquecimento econômico e o prazer que supostamente invadiram a vida romana durante o período de prosperidade após a segunda guerra Cartaginesa.

É interessante notar que somente depois de já construída textualmente através das demais personagens da peça, Phronesium, personagem principal, entra em cena (última cena do ato I), para confirmar aquilo que as demais personagens haviam falado sobre ela. Seu estilo verbal e suas ações confirmam a identidade que havia sido construída anteriormente pelas demais personagens na peça.

Após fazer crescer em Diniarchus o desejo com o tormento de enervante espera, bastarão algumas palavras doces da *meretrix* para que o jovem esqueça tudo o que havia sucedido anteriormente, e se disponha, com espírito de sacrifício, ao amor mais humilde e mais devoto.

Mas, para conquista-lo totalmente aos seus planos, ela demonstrará colocar nele completa confiança. O jovem quer, de fato, saber sobre o parto e a criança, e ela, com ar de mistério, pede para que todos se retirem e lhe faz a sua confidência: não havia dado à luz nenhum menino e nunca estivera grávida, mas esteve fingindo

estar grávida (*equidem neque peperit puerum neque praegnas fui, uerum adsimulasse me esse praegnatem haud nego, 389-390*)<sup>42</sup>.

O jovem, frente a tão grande prova de confiança, está preso mais do que nunca, atormentado por um único pensamento: qual será o seu futuro quando o soldado chegar? Mas Phronesium mais uma vez reafirma a sua consideração ao jovem dizendo que estará com ele, depois que tiver tirado tudo do soldado, para sempre (*ubi illud quod uolo habebō ab illo, facile inuenio quo modo diuortium et discordiam inter nos parem. Postid ego [totum] tecum, mea uoluptas, usque ero adsiduo, 419-420*)<sup>43</sup>. Diniarchus é vencido pelas palavras da *meretrix*, e recolhe o restante de seu escasso patrimônio para fazer ainda um agrado a sua bela.

Quando está no palco sozinha, Phronesium, fazendo referência ao seu próprio caráter, fala ao público sobre a mentira que diria ao soldado:

*Edepol commentum male! cumque eam rem in corde agito,  
Nimio minus perhibemur malae quam sumus ingenio. (451-452)*

Por Pólux, que invenção terrível! E todas as vezes que eu reflito sobre esse assunto no coração, somos consideradas muito menos malvadas do que somos por natureza!

Tendo como interlocutor o público que assiste à peça, ela fala sobre a má natureza que têm as mulheres de um modo geral. A maldade não seria um bem adquirido pelas mulheres com o passar do tempo, mas já é algo intrínseco ao gênero.

*Bene si facere incepit, eius re nimis cito odium percipit.  
Nimis quam paucae sunt defessae male quae facere occeperunt,  
Nimisquae paucae efficiunt, siquid facere occeperunt bene.  
Mulieri nimio male facere melius opus est quam bene.  
Ego quod mala sum, matris opera mala sum et meapte malitia. (467-471)*

Se ela começou a fazer o bem, excessivamente rápido se enche de aversão contra isso. Muito poucas são as que se cansam de fazer o mal que começaram a fazer. Para muitas mulheres, é melhor fazer uma obra má do que boa. Eu, que sou má, sou má graças a minha mãe e a minha maldade natural.

<sup>42</sup> A verdade é que nem dei à luz um menino, nem estive grávida, mas na verdade, não nego que fingi que estava grávida.

<sup>43</sup> Quando eu conseguir aquilo que quero dele, facilmente descubro um modo de provocar discórdia e separação entre nós. Depois eu estarei inteiramente contigo, minha delícia, sem interrupção.



Neste fragmento, uma característica que nos chama a atenção é a repetição do advérbio de modo *nimis*, que apresenta uma idéia de algo excessivo, demasiado. O advérbio nas formas *nimis* e *nimio* é utilizado quatro vezes para reforçar o caráter demasiadamente mau das mulheres *meretrices*.

O segundo amante de Phronesium, o soldado Stratophanes, é tratado de forma diversa de Diniarchus. Phronesium, que o conhece bem, o faz crer que teve um filho dele. Ele é habilmente iludido por ela e por Astaphium, por causa de sua vaidade de pai e de soldado, e então, promete à *meretrix* que, por causa do filho, a casa dela se encheria de muitos despojos.

Porém, não obstante os presentes que o soldado lhe dá, é comum que esse tipo de *meretrix*, cúpida por definição, nunca esteja satisfeita com os presentes dos seus amantes. A Stratophanes, Phronesium diz, demonstrando sua insatisfação frente a um reconhecimento tão “pequeno” aos seus favores: “Dar-me um presente tão pequenino em paga de tão grandes trabalhos!” (“*hoccine mihi ob labores tantos tantillum dari!*”, 537). E, em seguida, diz, satisfeita com as provisões que Diniarchus havia enviado através de seu escravo:

*Dic ob haec dona quae ad me miserit,  
Me illum amare plurimum omnium hominum merito,  
Meque honorem illi habere omnium maximum,  
Atque ut huc ueniat obsecra. (Truc. 589-592)*

Diga a ele que por causa destes presentes que me enviou, eu o amo merecidamente muito mais do que os outros homens e que eu tenho por ele a maior consideração. E peça a ele que venha.

O escravo Cyamus afirma sobre as *meretrices*:

*Meretricem ego item esse reor mare ut est;  
Quod des deuorat, (nec dat) is umquam abundat.  
Hoc saltem seruat; †mecum subeste† apparet:  
Des quantumuis, nusquam apparet, neque datori neque acceptrici.  
Velut haec meretrix meum erum miserum sua blanditia intulit in  
pauperiem,  
Priuauit bonis, luce, honore atque amicis. (Truc. 568-573)*

Uma meretriz, eu acredito, é como o mar. O que você dá, ela devora e nunca transborda de presentes. Mas o mar ao menos guarda o que recebeu. † Comigo guarda-se †, aparece. Desde quanto der a uma meretriz, em parte nenhuma aparece, nem para o que dá nem para a que recebe. Vejam como esta meretriz levou a penúria o meu

desgraçado senhor com a sua sedução: privou-o dos seus bens, da vida, da honra e dos amigos.

É interessante notar neste período que o tema da primeira oração (*ego*) é deslocado de seu lugar habitual, para dar lugar ao sujeito da segunda oração de acusativo com infinitivo (*meretricem*). Este vocábulo ocupa a função principal na oração para destacar o termo e a sua definição. Mais uma comparação é utilizada na peça para expressar o modo de agir das *meretrices*: elas são tal como o mar, que devora o que é dado a ele e nunca transborda de presentes.

No terceiro ato, conhecemos o último dos três amantes de Phronesium, o rústico Strabax. Sobre a sua rica família e sua rígida educação, nos informa o seu escravo, Truculentus. Mas, não obstante os ensinamentos que havia recebido, a sedução das duas vizinhas o vencem, e debaixo das vistas atentas e rudes de seu servo, ele recebe um bom crédito do pai, que veio de uma partida de ovelhas de Taranto, e sai decidido a gastar tudo com as prostitutas. E ei-lo sem sentimentalismos e sem benevolência, à porta de Phronesium:

*Eradiscarest certum cum primis patrem,  
Postid locorum matrem. Nunc hoc deferam  
Ad hanc argentum quam magis amo quam matrem meam. (Truc. 660-662)*

Estou decidido a destruí-los, primeiro o meu pai, e depois será a vez da minha mãe. Agora levarei aqui este dinheiro para a que eu amo mais do que a minha mãe.

Logo após a entrada do jovem, a escrava Astaphium sai da casa de sua patroa dizendo:

*Lepide efficiam meum ego officium: uide intus modo ut tu tuum item efficias.  
Ama, id quod decet, rem tuam: istum exinani.  
Nunc dum isti lubet, dum habet, tempus ei rei secundumst,  
Prome uenustatem amanti tuam, ut gaudeat cum perit.  
(Truc. 711-714)*

Eu cumprirei graciosamente o meu ofício: procure também fazer imediatamente o seu. Ame as suas coisas, como convém. A esse, depeña-o. Agora, enquanto isso aí lhe agrada, enquanto ele tem, é o momento propício para o negócio. Mostra a sua beleza a esse seu amante, para que ele se alegre enquanto se arruína.

E acrescenta:

*Nunc is est fundus nouos.  
Animo bono male (re)m gerit. (Truc. 727-728)*

Ele é agora a nossa nova herdade. Arruína os seus bens com boa disposição.

O desperdício de propriedade pelos jovens apaixonados é um tema comum na comédia romana: “desperdiçar valiosos recursos de si e da sociedade”, como é mencionado por Diniarchus em seu discurso (21-64). O escravo Truculentus diz, antes dele mesmo ser seduzido por Astaphium, que seu mestre, um agricultor que trabalhava duro, não desperdiçava seus recursos financeiros com prostitutas, mas era parcimonioso e avarento, e por isso havia acumulado sua fortuna, que o filho Strabax transportava para a casa da *meretrix* (*non enim ille meretriculis munerandis rem coegit, uerum parsimonia duritiaque, quae nunc ad uos clam exportatur, pessumae, 309-311*)<sup>44</sup>.

Quando Diniarchus retorna a casa de Phronesium, descobre que o seu lugar já estava ocupado por um novo homem. Parado na frente da porta com Astaphium, ele grita e ameaça:

*Iam hercle ego tibi, inlecebra, ludus faciam clamore in uia,  
Quae aduersum legem accepisti a plurimis pecuniam.  
Iam hercle apud no [uo]s omnis magistratus faxo erit nomen tuum.  
Postid ego te manum iniciam quadrupuli, uenefica,  
Suppostrix puerum. Ego edepol i[am] tua probra aperibo omnia.  
(Truc. 759-763).*

Agora, por Hércules, ó sedutora, eu vou escarnecer de você com a minha gritaria em plena rua, já que, violando a lei, você aceitou o dinheiro de muitos amantes ao mesmo tempo! Agora, por Hércules, farei que o seu nome seja presente a todos os novos magistrados! Em seguida, perante a justiça exigirei o pagamento do quádruplo, ó feiticeira, mãe fraudulenta de meninos! Por Pólux, agora é que vou revelar todos os seus atos vergonhosos!

O furor de um apaixonado poderia comprometer todas as coisas, se não intervissem oportunamente no caso. Cheio de ira, Calicles, o pai da menina que havia sido violentada por Diniarchus, surge no palco, trazendo consigo duas

---

<sup>44</sup> De fato, ele não acumulou sua riqueza dando presentes a meretrizezinhas, mas sim com a sua parcimônia e avareza, fortuna que agora secretamente é transportada para a casa de vocês, ó malvadas!

mulheres. Calicles soubera, através dessas mulheres, que sua filha havia sido seduzida e que ela dera à luz e que o fruto deste amor fora cedido a Phronesium. O jovem, descoberto, confessa sua culpa, e envergonhado, se declara pronto para as núpcias, e para reconhecer o filho, que vai imediatamente reclamar.

Quando o jovem vai falar com Phronesium, sem ver que está sendo observada por Diniarchus, ela fala:

*Blítea et lutea est meretrix nisi quae sapit in uino ad rem suam. (Truc. 854- 855)*

Emprestável e desprezível é uma meretriz que, mesmo no vinho, não se preocupa com os seus bens.

E quando percebe que o jovem a está a observar, diz: “Eis que avisto aquele que, amando-me, me escolheu como tutora dos seus bens” (*uideo eccum qui (a)mans tutorem med optau(it su)is bonis, 859*)<sup>45</sup>.

Mais uma vez Phronesium consegue ludibriá-lo e o jovem cede, ainda por alguns dias, o bebê, para que lhe sirva para tirar o dinheiro do soldado. E quando o jovem deixa o palco, ela diz:

*Propter hunc spes etiamst hodie tactum iri militem,  
Quem ego ecastor mage amo quam me — dum id quod cupio  
inde aufero. Quae  
cum multum abstulimus, hau multum (eius)  
apparet quod datum est;  
Ita sunt gloriae meretricum. (Truc. 885-888)*

E agora, graças a ele (Diniarchus), tenho esperanças hoje de que o soldado irá ser tocado, a quem eu, por Castor, amo mais do que a mim — enquanto roubo dele aquilo que desejo. Embora tiremos muito, muito daquilo que nos foi dado nunca aparece. Tal é a fama das meretrizes!

E mais a frente acrescenta sobre o soldado: “Por Castor, que eu hoje hei de destruir este homem com os meus astutos estratagemas!” (*ne istum ecastor hodie ast(ut)is conficiam fallaciis, 892*).

No último ato da peça, os amantes Stratofanes e Strabax se encontram em cena, logo após um pedido de desculpas do soldado a Phronesium por tê-la ofendido. Depois de lhe dar dinheiro, vê que outro homem sai da casa da *meretrix*.

<sup>45</sup> Vejo aquele que, amando, me escolheu como tutora de seus bens.

Após uma série de demonstrações de carinho feitas por Phronesium a Strabax, o soldado, enciumado, ameaça o jovem. Phronesium, então, diz:

*Nil (ala) pari satiust, miles, si te amari postulas;  
Auro, hau ferro deterrere potes, (hunc) ne amem, Stratophanes.  
(Truc. 928-929)*

É melhor você deixar de violências, soldado, se pretende ser amado.  
É com ouro, não com ferro, que você pode me dissuadir de amá-lo,  
Stratophanes.

O que fazer? Disputá-la pela força é impossível visto ser ele apenas um soldado fanfarrão. Stratofanes recorda a *meretrix* os seus presentes passados, o rival recorda os do presente, e promete outros no futuro: não havia como vencer esta disputa. E é assim que, obedecendo ao convite da mulher, ele coloca na balança o seu ouro (952), enquanto Astaphium, em um aparte, comenta: “um tolo e um maluco rivalizam pela sua ruína. Quanto a nós, estamos salvos” (*stultus atque insanus damnis certant; nos saluae sumus*, 950). E Phronesium convida também o soldado para entrar em casa com eles.

Após os amantes concordarem em que ambos seriam amados pela *meretrix*, a comédia termina. Com uma fala representativa de Phronesium ao seu público, ela reforça mais uma vez o seu *ethos* que foi construído ao longo da peça:

*Lepide ecastor aucupau atque ex mea sententia,  
Meamque ut rem (ui)de(o) bene gestam, uostram rusum bene  
geram:  
Rem, amabo, siquis animatust facere, faciat ut sciam.  
Veneris causa adplaudite: eius haec in tutelast fabula.  
[Spectatores bene ualete, plaudite atque exsurgite.] (Truc. 964-965)*

Por Castor, eu cacei venturosamente e conforme o meu modo de pensar, e como vejo o meu negócio bem gerido, em seguida administrarei bem o de vocês. Por favor, se alguém está disposto a fazer negócio, faça com que eu saiba. Por causa de Vênus, aplaudam: esta peça está sob a sua tutela. [Espectadores, passem bem, aplaudam e vão embora].

Alguns estudiosos, para justificar a trama da peça, quiseram ver na obra pontos satíricos, que valeriam para manter longe dessas mulheres os jovens. Mas não é fácil perceber nem a sátira, nem o ensinamento, pois a comédia seria, na verdade, uma verdadeira exaltação da inteligência humana (PERNA, 1954: 443).

Sobre a peça, Ritschl (apud PERNA, 1954: 443) afirma que, à primeira vista, o *Truculentus* parece a menos feliz das comédias plautinas, pela escassa intriga, por ser aparentemente pouco motivado o conflito entre os três amantes. Mas existe um centro na ação: Phronesium, que com a sua inteligência e com a arte de atrair a si as suas vítimas, consegue tudo o que deseja. Ela ilude o *adulescens* Diniarchus, já experiente na escola do amor, com ternura e demonstração de confiança; o soldado é lisonjeado e vencido pela pressuposta paternidade; e para conquistar o rústico Strabax, ela utiliza o fascínio físico e a rivalidade com Stratophanes (PERNA, 1954, 443).

## 5.2 A construção da personagem Selenium, na peça *Cistellaria*

A *Cistellaria* é uma típica comédia de reconhecimento e possui todos os elementos habituais desse tipo de comédia: violação pré-matrimonial, exposição de uma menina, um amor contrariado e a cena de reconhecimento final, que possibilita a concretização do casamento dos jovens amantes.

A peça, depois da *Vidularia*, é a que tem o texto mais mutilado, e tem como modelo grego a peça *Synaristosai* (O banquete das mulheres), de Menandro. A *Cistellaria* é uma das comédias mais sérias de Plauto, uma comédia sentimental, bem no estilo da comédia nova (COUTO, 2004: 7). Couto (2004: 8) afirma que “à referida falta de comicidade, esta peça contrapõe uma estrutura segura, característica da comédia nova, alicerçada num argumento bem construído, que se desenrola de forma linear até ao desenlace final”. A *Cistellaria* é considerada como uma das primeiras peças plautinas. Estudiosos costumam fixar a data de composição da peça por volta de 203 a.C., por causa das últimas palavras pronunciadas pelo deus Auxilium, no prólogo retardado (v. 199-202), pois elas parecem aludir à situação militar pouco antes do final da segunda guerra púnica (em 202 a.C.) (COUTO, 2004: 10). A peça tem treze personagens: a *meretrix* apaixonada (Selenium), a *meretrix* interesseira, amiga de Selenium (Gymnasium), a *lena*, mãe de Gymnasium (Lena), a alcoviteira, mãe adotiva de Selenium (Melaenis), o jovem amante de Selenium (Alcesimarcho), o pai de Alcesimarcho (sem nome), um amigo do pai de Alcesimarcho (sem nome), um escravo (Thyniscus), a verdadeira mãe de

Selenium e mulher de Demipho (Phanostrata), o escravo de Phanostrata (Lampadio), o velho, pai de Selenium (Demipho), a escrava de Melaenis (Halisca) e a personagem que fala o prólogo (Auxilium Deus).

A *Cistellaria* é uma peça que tem um número considerável de *meretrices*, ao todo quatro: duas jovens e duas com idade já avançada, que cuidam das jovens como suas mães, e são descritas no início da peça como a única família das meninas (*ex patribus conuenticiis*). Diferentemente de grande parte das peças plautinas, no início da *Cistellaria* encontramos uma jovem sofrendo os tormentos de um amor sem esperança. É comum que o *adulescens* inicie a peça se queixando das dificuldades que o amor lhe causa, e não a jovem *meretrix*, como acontece nesta comédia.

Selenium, a personagem principal da peça, ama o *adulescens* Alcesimarcho, e em retribuição a esse amor, é recompensada, ao fim da comédia, com a descoberta de seu nascimento livre; ela era uma cidadã, e por isso, poderia se casar com o jovem que amava. Ela é uma *bona meretrix* que age apenas movida pela paixão, e ao longo da peça tem que lidar com o estereótipo da *mala meretrix*, o seu *antiethos*, que não corresponde ao seu modo de ser.

A *meretrix* Gymnasium é o oposto de Selenium e quer apenas obter lucro com seus serviços, não se importando com o amor. Cínica e com destacada experiência na profissão de meretriz, demonstra uma visão pessimista acerca desse sentimento: “o amor é cheio de perfídia” (*perfidiosus est Amor, 72*). Não há muitas referências na peça a esta personagem, e por isso, não podemos saber muitos detalhes sobre a sua vida.

Sira e Melaenis são *meretrices* que não se prostituem mais. Elas eram livres, mas esta liberdade não assegurava o status social e a segurança econômica, visto que, depois de adquirir a liberdade, era preciso se sustentar através das próprias forças (GILULA, 2004: 240). A liberdade não poderia existir sem independência econômica, e por isso, para sobreviver em idade avançada, cada uma explorava a sua filha, a fim de não passar fome (*neque ego hanc superbiai causa pepuli ad meretricium quaestum, nisi ut ne essurirem, 40-41*)<sup>46</sup>.

O primeiro discurso de Selenium na peça é de gratidão a Gymnasium e sua mãe por terem atendido ao seu chamado. Gymnasium replica com carinho e

<sup>46</sup> E eu não a empurrei para a profissão de meretriz por causa de soberba, mas sim para que não passasse fome.

cortesia; Sira, que logo percebemos ser uma típica velha beberona, faz desagradáveis reclamações de que o vinho não era suficiente e nem forte (*raro nimium dabat quod biberem, id merum infuscabat*, 19)<sup>47</sup>.

Na sequência da fala de Sira, encontramos uma rara, senão única referência nas comédias plautinas, à relação das matronas com as *meretrices*:

*Decet pol, mea Selenium,  
Hunc esse ordinem benivolentis inter se  
Beneque amicitia utier,  
Vbi istas uideas summo genere natas, summatis matronas,  
Vt amicitiam colunt atque ut eam iunctam bene habent inter se.  
Si idem istud nos faciamus, si idem imitemur, ita tamen uix uiuimus  
Cum inuidia summa. suarum opum nos uolunt esse indigentis.  
Nostra copia nil uolunt nos potesse  
Suique omnium rerum nos indigere,  
Vt sibi simus supplices.  
Eas si ádeas, abitum quam aditum malis; ita nostro ordini  
Palam blandiuntur, clam si occasio usquam est  
Aquam frigidam subdole suffundunt.  
Viris cum suis praedicant nos solere,  
Suas paelices esse aiunt, eunt depressum. (Cist. 22-36)*

Por Pólux, convém, minha querida Selenium, que a nossa classe seja benevolente entre si e que sejamos boas amigas; ve essas senhoras nascidas em boa família, matronas de origem nobre, a maneira como elas cultivam a amizade e como são extremamente unidas entre si. Nós, ainda que façamos o mesmo, ainda que as imitemos, mesmo assim vivemos com dificuldade e somos muito mal vistas. Elas querem que nós tenhamos necessidade do seu auxílio; querem que nós não consigamos nada pelos nossos meios e que necessitemos delas para tudo, para que estejamos sempre a pedir-lhes. Se você for ter com elas, preferirá ir embora a estar junto delas; em público elas são muito simpáticas com as da nossa classe, mas, por trás, mal surja a oportunidade, despejam arditamente um balde de água fria. Dizem antes que nós temos relações sexuais com os seus homens; que somos suas legítimas concubinas; procuram nos humilhar.

Sira comenta com as jovens *meretrices* a maldade das *matronae*, que se ressentiam das mulheres da *ordo meretricum*, pois elas roubavam os seus maridos, dilapidavam os seus bens e eram presença permanente em suas vidas. Única também é a descrição de Sira de que as matronas, quando se encontravam com as *meretrices*, eram simpáticas e mantinham as aparências, mas as criticavam em sua ausência.

<sup>47</sup> Muito raramente oferecia o que beber, e este vinho estava misturado.



Gilula (2004: 240) afirma que as duas *matresfamilias*, Sira e Melaenis, gerem os seus negócios de formas diferentes: ambas dependem financeiramente de suas filhas, mas as estratégias que elas usam são diversas. Há duas formas da *meretrix* ganhar a vida: ter apenas um amor ou ter muitos amantes; Sira havia escolhido para sua filha a segunda forma de viver. Essas duas atitudes são contrastadas na cena de abertura da peça. Quando questionada por Selenium se não teria sido melhor arranjar um marido para Gymnasium, Sira responde:

*Heia!*  
*Haec quidem ecastor cottidie uiro nubit, nupsitque hodie,*  
*Nubet mox noctu. Numquam ego hanc uiduam cubare siui.*  
*Nam si haec non nubat, lugubri fame familia pereat. (Cist. 42-45)*

Eh, Por Castor! De fato ela arranja marido todos os dias, a sério! Já teve um hoje, daqui a pouco, à noite, terá outro: eu nunca deixei que ela se deitasse viúva. Pois, se ela não tivesse marido, a família pereceria tristemente de fome.

É interessante notar neste trecho o jogo de palavras feito com o verbo *nubere*, que aparece quatro vezes no fragmento (*nubit, nupsit, nubet, nubat*). Neste caso, apesar da *lena* responder com o mesmo verbo que Selenium havia utilizado na pergunta, ele não tem o mesmo significado – casar-se –, mas sim, o de ‘dormir com o marido (de outra), exercer o ato conjugal’.

E diante da resposta de Gymnasium, de que não tinha outra alternativa, a não ser viver da forma que sua mãe queria, a *lena* afirma:

*Ecastor haud me paenitet, si ut dicis ita futura es.*  
*Nam si quidem ita eris ut uolo, numquam hac (aet)ate fies*  
*Semperque istam quam nunc habes aetatulam optinebis,*  
*Multisque damno et mihi lucro sine meo saepe eris sumptu. (Cist. 48-50)*

Por Castor, não me desagrada se for assim como você diz. É que se, de fato for assim como quero, jamais você se tornará velha, e sempre terá essa juventude que agora tem e será muitas vezes dano para muitos e lucro para mim, sem qualquer despesa minha.

A função deste primeiro diálogo na peça é fornecer um acentuado contraste entre Selenium e Gymnasium e mostrar o mais refinado código moral que a primeira personifica. Gymnasium comenta sobre as lágrimas e o desleixo da aparência de Selenium (*nunquam ego te tristiozem uidi esse; quid, cedo, te obsecro, tam abhorret*

*hilaritudo? Neque munda adaeque es ut soles - hoc sis uide, ut petiuit suspirium alte! - et pallida es, 53-56*)<sup>48</sup>. E quando a jovem diz que uma *meretrix* não deve deixar que ninguém saiba que ela está apaixonada, Selenium fala: “mas é o meu coração que me faz sofrer ” (*at mihi cordolium est, 63*). Gymnasium então diz a amiga:

*Quid? id unde est tibi cor(dolium)? Commemora obsecro:  
Quod neque ego habeo neque quisquam alia mulier, ut perhibent uiri.  
(Cist. 64-65)*

O que? De onde é este seu coração? Me diga, eu te peço. Porque nem eu tenho, nem qualquer outra mulher, assim falam os homens.

Mais uma vez notamos que a referência que Gymnasium faz à falta de coração feminina nessa passagem está mais relacionada ao pensamento masculino do que ao feminino, tal como uma fala que tenha sido deslocada de seu lugar de origem.

Diante da pergunta de Gymnasium, Selenium responde: “se tem algo que possa doer, dói, se, por outro lado, não existe, mesmo assim, isto aqui está a me doer.” (*siquid est, quod doleat, dolet; si autem non est, tamen hoc hic dolet, 66*).

E o diálogo entre as amigas prossegue dessa forma:

**Gymn.** *Amat haec mulier. Sel. Eho! an amare occipere amarum est, opsecro?*  
**Gymn.** *Namque ecastor amor et melle et felle est fecundissimus. Gustui dat dulce; amarum ad satietatem usque oggerit. (Cist. 67-69)*

Gym: Esta mulher ama.

Sel: Mas, me diz, é assim tão amargo uma pessoa amar?

Gym: Por Castor, o fato é que o amor é fecundíssimo em mel e em fel. Do que é doce só dá a prova; do que é amargo oferece continuamente até a saciedade.

Neste ponto da peça, o público perceberá que Selenium não é uma *meretrix* comum, e começará a antecipar que ela é uma “pseudo-hetaera”, uma reconhecida menina livre que receberá o reconhecimento por sua fidelidade através da descoberta de sua cidadania (FANTHAM, 2004: 220).

<sup>48</sup> Eu nunca te vi tão triste, por que, diga, te peço, foge de tal forma a sua alegria? Você nem está tão aceada como de costume – olhe, veja como ela soltou um suspiro profundo! – E você está pálida.

Sira, então, fala com Selenium que amar um homem seria aproveitável para uma *matrona*, (*matronae magis conducibilest istuc, mea Selenium, unum amare et cum eo aetatem exigere, cui nuptast semel, 78-79*)<sup>49</sup> enquanto uma *meretrix* seria semelhante a uma cidade opulenta, que não poderia prosperar sozinha, sem a ajuda de muitos homens (*uerum enim meretrix fortunati est oppidi simillima, non potest suam rem obtinere sola sine multis uiris, 80-81*).<sup>50</sup>

Selenium conta à *lena* e a *Gymnasium* que decidiu ter apenas um amante. Por não querer ser chamada de *meretrix* (*quia ego nolo me meretricem dicier, 83*), obtém a permissão de *Melaenis* para viver com o homem que amava. Ela fala às amigas que não teve relações com ninguém, a não ser com *Alcesimarcho* (*nisi quidem cum Alcesimarcho, nemine, nec pudicitiam imminuit meam mihi quisquam alius, 87-88*)<sup>51</sup>; e conta a forma por que *Alcesimarcho* se insinuara para ela, ganhando, ao mesmo tempo, não só os seus favores, mas os de sua mãe, através de lisonjas e presentes. Satisfeita por saber a forma por que um jovem amante trata o seu relacionamento com uma *meretrix*, *Melaenis* permite que sua filha tenha um relacionamento exclusivo com ele. Diante disso, *Sira* diz à jovem:

*Adsimulare amare oportet; nam si ames, extempulo  
melius illi multo quem ames consulas quam rei tuae. (Cist. 96-97)*

É preciso fingir que se ama; pois se você ama, se ocupa muito mais com aquele a quem ama do que com as suas coisas.

Selenium afirma para suas amigas que o jovem jurou solenemente para sua mãe que se casaria com ela. Esta promessa é verdadeiramente levada a sério por Selenium e sua mãe, mas agora elas percebem que *Alcesimarcho* terá que pôr fim ao relacionamento com a *meretrix* por estar sendo forçado a se casar com outra mulher, uma sua parente de *Lemnos*. *Melaenis*, aborrecida e desapontada, ordena que sua filha saia da casa que *Alcesimarcho* havia alugado para ela e volte para casa.

<sup>49</sup> Isto é mais vantajoso para uma *matrona*, minha Selenium, amar e passar a vida com aquele com quem se casou para sempre.

<sup>50</sup> Na verdade, com efeito, a *meretrix* é muito semelhante a uma cidade opulenta, não pode possuir uma coisa sozinha, sem muitos homens. (Sobre esta questão ver também *Mostellaria* 190: “*matronae, non meretricium est unum inservire amantem.*”)

<sup>51</sup> Na verdade, com ninguém, a não ser com *Alcesimarcho*, e nenhum outro tocou em mim.

Poderíamos nos perguntar por que Melaenis, uma *meretrix* interesseira, concordaria em permitir que Selenium vivesse com um só homem, ao invés de ter muitos parceiros. A razão pode ser encontrada nos diferentes meios pelos quais uma *meretrix* pode alcançar a sua segurança financeira. Através do acordo feito com Alcesimarcho, ela não dependeria da juventude da filha ou da continuação de seus atrativos sexuais. Selenium daria suporte à sua mãe em idade avançada, sem ter que se vender como fazia Gymnasium. Os benefícios do relacionamento com Alcesimarcho seriam importantes para assegurar o futuro de Selenium e de sua mãe. A ligação entre a jovem e Alcesimarcho presentemente proveria Selenium de todo o lucro que seu rico amor poderia proporcionar a ela, garantindo o seu futuro seguro. Com efeito, a maioria das *bonae meretrices* das peças plautinas buscam um cidadão que lhes assegure uma velhice tranquila, colocando-as em suas casas como concubinas.

A suposição de que Alcesimarcho quebrou sua promessa de casamento não somente machuca o coração de Selenium, mas também ameaça o seu futuro promissor, pois as convenções da *palliata* permitiam o casamento de tal menina somente com o homem que foi o seu primeiro amor. Como Alcesimarcho se casaria com a jovem de Lemnos, Selenium estaria destinada a viver a vida que Gymnasium levava.

Gilula (2004: 244) afirma que não havia muita diferença entre coabitação e casamento oficialmente sancionado por uma cerimônia de casamento naquela época. O casamento era constituído de não mais que um jantar para convidados, e um canto de um hino de casamento (*himnaeus*), já que a noiva já estava na casa do noivo. Mas para que o casamento de Selenium e Alcesimarcho fosse realizado, o pai do jovem tinha que dar o seu consentimento, o que ele não queria fazer. Por isso, o pai é a figura de impedimento na peça, e não Melaenis. Ela está disposta e prova isso quando deixa a sua filha ir morar com o jovem, pois acredita realmente que Alcesimarcho pretende se casar com ela, e fala para Selenium voltar para casa somente depois de saber que a promessa havia sido quebrada. O perigo do casamento com a rica garota de Lemnos porá fim ao relacionamento do casal, e Melaenis quer poupar o sofrimento prolongado de sua filha. Ela pede para que sua filha volte para casa, pois seu casamento está perdido e seu futuro deve ser reconsiderado. Embora a sua classe (v. nota anterior sobre a palavra classe) seja

inferior à de Alcesimarcho, Melaenis mantém a sua promessa e ninguém pode culpá-la por quebrá-la. As *meretrices* são usualmente apresentadas nas comédias como destruidoras e descumpridoras de promessas, mas na *Cistellaria*, é Alcesimarcho, cujo elevado status social seria uma garantia de credibilidade, que falha.

Ao fim da primeira cena, Selenium pede um favor à *lena*: que ela deixe que Gymnasium ocupe o seu apartamento durante três dias, para que, quando Alcesimarcho chegue, ela possa contar a ele o motivo da partida de sua amante. Novamente o contraste dos valores de Selenium e o de suas companheiras é realçado quando a *lena*, a contragosto, consente, apesar do incômodo prejuízo econômico que isto ocasionará para ela (*quamquam mi istud erit molestum triduum, et damnum dabis, faciam*, 106-107)<sup>52</sup>.

O *pathos* de sofrimento de Selenium, a pureza do seu carinho por Alcesimarcho, o contraste com as cínicas máximas da velha *lena*, apontam para um singular desfecho ao fim da peça: a ruptura entre os amantes é apenas temporária, e no fim, Selenium se reunirá a Alcesimarcho e poderá se casar com ele. Para alcançar isto nos modos compatíveis com a posição social do jovem, no entanto, não será suficiente que Selenium exiba um bom caráter, ela também precisará ser, de fato, reconhecida como uma cidadã (KONSTAN, 1983: 98).

A ação da peça, imediatamente após a primeira cena, apresenta dois solilóquios, um feito pela velha *lena* e o outro pelo deus Auxilium. A *lena*, sozinha no palco, bêbada e de barriga cheia, faz confidências. Ela afirma que Selenium é apenas supostamente filha de uma *meretrix*, e depois começa a contar aos espectadores a verdadeira história da jovem. Havia recolhido Selenium ainda bebê, quando fora abandonada pelo escravo de sua mãe, e a tinha dado para a sua amiga, uma *meretrix* que tinha pedido a ela que lhe arranjasse uma criança para ela criar como se fosse sua. Sua amiga Melaenis queria fingir que o bebê era seu para enganar o seu amante estrangeiro, e este segredo era conhecido somente pelas duas *meretrices*. Ela fala também sobre a paixão do jovem cidadão Alcesimarcho e Selenium.

Quando deixa o palco, Sira é substituída por Auxilium, que, logo no início do seu discurso, afirma que a *lena* usurpara a sua função de explanar o *argumentum*. O

---

<sup>52</sup> Embora esses três dias sejam incômodos para mim, e me deem prejuízo, eu me sacrificarei.

deus quer falar, na verdade, sobre a complexa história dos verdadeiros pais de Selenium. Ele também fala sobre a história de amor da jovem pelo rico Alcesimarcho, e sobre a nova ameaça de um casamento imposto pelo pai. Dezessete anos antes, um jovem Lemniano chamado Demifo, nas festas a Dioniso, em Sicion, por ter bebido muito, estuprara uma cidadã, Phanostrata. Quando ele percebeu o que fizera, partiu para Lemnos; dez meses depois, nasceu uma menina e o escravo Lampadio expôs o bebê. O escravo ficou para saber o que sucederia à menina e viu que uma meretriz a havia recolhido, mas – como o público ouviu justamente da *Iena* – ela não tinha ficado com o bebê, mas o dera para Melaenis, que a criou como sua própria filha, *bene et pudice*. Enquanto isso, Demifo se casou com uma viúva e teve uma filha – a jovem com quem Alcesimarcho deveria se casar – e depois a viúva morreu. Demifo, então, se mudou para Sicion e se casou com Phanostrata.

Se o abandono de crianças foi uma prática presente na vida real romana, não podemos saber, mas sabemos que é frequente o uso deste argumento como um importante motivo ou dispositivo da trama na comédia. Esse tipo de trama não está presente somente na *Cistellaria*, mas é um lugar-comum nas comédias gregas e latinas.

Agora, tendo sido Selenium apresentada como cidadã, e filha de pais ricos, estará livre para contrair legítimo matrimônio com Alcesimarcho. A trama do reconhecimento é desenvolvida ao longo da peça e ao fim, através da ajuda de uma cestinha que havia sido deixada com o bebê no momento de sua exposição e que Selenium ainda trazia consigo, a jovem é reconhecida por sua mãe e pode, assim, se casar com o jovem que ama. Selenium, ao longo da peça, através de suas atitudes e falas, busca desfazer o *ethos* prévio da tradicional *meretrix*, demonstrando uma dignidade mais próxima da personagem da *meretrix* terenciana.

### 5.3 A construção da personagem Adelphasium, na peça *Poenulus*

A comédia *Poenulus*, junto com *Rudens*, é a segunda mais longa peça de Plauto, depois de *Miles Gloriosus*. A peça tem 1422 versos e um dos motivos para a sua extensão é que ela chegou até nós com duas cenas finais.

Segundo Perna (1954: 67), não se pode ter uma datação segura da primeira representação da peça. Hueffner (1894) e Michaut (1920) sugerem a data de 194 a.C., isto é, logo após a guerra vitoriosa conduzida por Flaminio e pelo rei Eumene contra Nabide, tirano de Esparta. Segundo esses autores, seriam uma alusão desse fato os versos 661-666 da peça, mas esta alusão é muito discutível para alguns estudiosos. Do modelo utilizado por Plauto para escrever a peça, a personagem *Prologus* afirma:

*Carchedonius* uocatur haec comoedia:  
Latine Plautus patruos *Pultiphagonides*. (*Poen.* 53-54)

Esta comédia em grego se intitula *Carchedonius*,  
em latim Plauto a intitulou *Pultiphagonides*.

Não se sabe exatamente quem escreveu a peça grega utilizada como modelo para *Poenulus*, mas alguns estudiosos<sup>53</sup> acreditam que *Carchedonius* foi escrita por Menandro, não obstante essa opinião não ser unânime.

*Poenulus* tem treze personagens: as irmãs meretrizes (Anterastilis e Adelphasium), o jovem apaixonado (Agorastocles), o escravo de Agorastocles (Milphio), o leno (Lycus), o soldado que compra Anterastilis (Antamoenides), as testemunhas (sem nome), o capataz de Agorastocles (Collybiscus), o escravo de Lycus (Syncerastus), o cartaginês, pai das jovens meretrizes (Hanno), a ama das meretrizes (Giddenis), um jovem escravo e uma escrava (sem nome).

A peça é uma das mais problemáticas de Plauto e algumas inconsistências têm levado os estudiosos a concluir que o texto da peça que chegou até nós representa uma mistura irregular de diversas comédias gregas. Muitas foram as tentativas para se identificar as fontes de Plauto; a crença de que a peça representa uma contaminação de várias comédias gregas foi finalmente questionada por Fraenkel em 1922<sup>54</sup>. Ele afirmou que Plauto adicionara somente uma cena (I, 2) de uma segunda comédia grega no original que ele utilizou para compor a peça (FRAENKEL, 2007: 143 ss.).

Nesta cena, o *adulescens* Agorastocles e seu escravo Milphio escutam escondidos uma conversa entre Adelphasium e sua irmã Anterastilis. Fraenkel exclui

<sup>53</sup> Dentre eles estão J.Geffcken (1898: 5), *Studien zu Menander* e Michaut (1920: 124), *Plaute*.

<sup>54</sup> A primeira edição do livro *Plautinisches im Plautus* foi publicada na Alemanha em 1922. Neste trabalho utilizamos a primeira edição em língua inglesa, publicada em 2007.

esta cena do original grego porque ela serve somente para sublinhar o caráter das jovens sem avançar o enredo da comédia. Ele acreditava que o propósito desta cena era o de enriquecer a peça (FRAENKEL, 2007: 149).

Em exame mais acurado desta cena, podemos observar algumas referências a eventos contemporâneos a Plauto. Isto sugere que, ainda que esta cena não tenha sido inventada por Plauto, ela foi habilmente adaptada para o contexto romano, pois faz referência a algumas questões do período em que a peça foi produzida, logo após o fim da Segunda Guerra Púnica. Patrícia Johnston (1980: 144) afirma que está neste fato uma pista para muito do humor da peça, humor que teria sido perdido pela distância de muitos séculos, mas que seria evidente para o público plautino.

Há na peça uma acumulação de elementos que contribuem para o enlace final. Primeiro Agorastocles é sequestrado quando criança e levado a Calidon; depois as meninas, filhas de Hanno e primas de Agorastocles, também são sequestradas, e levadas pelo *leno* que as comprou para Calidon, por motivo de negócios; o pai das jovens e tio de Agorastocles também vai até Calidon procurar suas filhas, sem saber que ali acharia, além das meninas, o seu sobrinho perdido. O homem que adotou Agorastocles, e que o fez seu herdeiro, era amigo de seu tio, e por isso, quando Hanno chega à cidade, vai diretamente para a casa do jovem. E a chegada de Hanno na véspera da Afrodísia, quando as meninas, irrevogavelmente, começariam a ser comercializadas, é certamente, cronometrada.

Outra questão interessante na peça é que nenhuma das *dramatis personae* é cidadã natural do lugar em que se passa a comédia. Agorastocles nasceu em Cartago, foi escravizado e agora é um cidadão por adoção; Milphio e Syncerastus são escravos, portanto não são cidadãos; Lycus veio de Anactório e é também um forasteiro; o soldado Antamoenides é um forasteiro de origem desconhecida; as testemunhas reivindicam seu direito de livres por terem comprado a sua liberdade, mas esta não traria automaticamente a cidadania na comunidade grega; e também as jovens *meretrices*, assim como Hanno, eram de Cartago.

Logo no início da peça, Agorastocles anuncia duas coisas: que ele ama a mais velha das *meretrices* (155), e que ela tem um *leno* mau (157), para que assim fique claro que Agorastocles não pode, até aquele momento, tocar nela. Agorastocles diz ao escravo que quer ir ao templo de Vênus para poder se deleitar



com a elegância das *meretrices* (*oculos uolo meos delectare munditiis meretriciis*, 192)<sup>55</sup>.

As próximas a aparecerem na peça são as *meretrices*, recentemente lavadas e adornadas. Elas estão de saída e tudo foi preparado para a propiciação aos deuses (251-256). Sem saber que são observadas por Agorastocles e por seu escravo, as jovens podem conversar despreocupadas. A primeira coisa que Adelphasium faz quando entra em cena é criticar a atenção e as despesas dispensadas à aparência das mulheres. Um homem que quer ter problemas deve adquirir para si um navio e uma mulher, porque as duas coisas lhe causarão muitas dificuldades.

*Negoti sibi qui uolet uim parare,  
Nauem et mulierem haec duo comparato,  
Nam nullae magis res duae plus negoti  
Habent, forte si occeperis exornare,  
Neque umquam sat istae duae res ornantur  
Neque is ulla ornandi satis satietas est, (Poen. 210-215).*

Quem quer procurar dificuldades para si, obtenha estas duas coisas, um navio e uma mulher, pois nada traz mais problemas do que as duas coisas, se por acaso começou a orná-las, são duas coisas que nunca terminam de serem ornadas suficientemente, nem estão satisfeitas o bastante com os ornamentos.

Desde o momento em que as mulheres acordam, elas nunca param de banhar-se, esfregar-se, limpar-se e secar-se, ou polir, alisar, pintar (219-225).

Verifica-se um diálogo entre as irmãs que destaca o bom senso de Adelphasium e a superficialidade de Anterastilis. Quando Anterastilis fala à irmã mais velha sobre a necessidade de estarem belas para que as outras *meretrices* pudessem invejá-las, ela se apresenta como um modelo de reserva e de honradez. Anterastilis diz a sua irmã:

*Satis nunc lepide ornatam credo, soror, te tibi uiderier,  
Sed ubi exempla conferentur meretricum aliarum, ibi tibi  
Erit cordolium, siquam ornatam melius forte aspexeris. (Poen. 296-  
298)*

Creio, irmã, que agora você parece estar ornada com bastante elegância, mas quando eles forem comparados aos modelos das

---

<sup>55</sup> Eu quero que os meus olhos se deleitem com os adornos das meretrizes.

outras meretrizes, nesta ocasião, você terá um pesar, se, por acaso, dirigir os olhos para alguém mais bem ornada.

A resposta de Adelphasium é exemplar, pois rejeita a inveja e põe o bom caráter acima de qualquer ornamento:

*Invidia in me numquam innatast neque malitia, mea soror.  
Bono me<d> esse ingenio ornatam quam auro multo mauolo:  
Aurum, id fortuna inuenitur, natura ingenium bonum.  
Bonam ego quam beatam me esse nimio dici mauolo.  
Meretricem pudorem gerere magis decet quam purpuram.  
Magisque meretricem pudorem quam aurum gerere condecet.  
Pulchrum ornatum turpes mores peius caeno conlinunt,  
Lepidi mores turpem ornatum facile factis comprobant. (Poen. 299-307)*

Nem inveja, nem malícia nunca nasceu em mim, minha irmã. Prefiro ser ornada com uma boa natureza do que com muito ouro: o ouro, pela boa sorte é adquirido, a boa natureza é de nascimento. Eu prefiro ser chamada de boa do que de muito rica. É mais conveniente uma meretriz que tem pudor do que púrpura. E é mais descente uma meretriz que tem pudor do que ouro. Os feios costumes sujam mais do que lama o belo ornamento, os costumes graciosos justificam facilmente um adereço descuidado através de ações.

Anterastilis quer ir logo ao templo de Vênus, mas vê seu desejo adiado, primeiro pelo deliberado atraso de Adelphasium. Quando ela tenta apressar a irmã, Adelphasium, com o discurso de uma *meretrix* experiente, que não quer ser confundida com uma *proседа*, prostituta de segunda, repreende a irmã:

*Maneat pol. mane,  
Turbast nunc apud aram. an te ibi uis inter istas versarier  
Prosedas, pistorum amicas, reliquias alicarias,  
Miseras schoeno delibutas servolicolas sordidas,  
Quae tibi olant stabulum statumque, sellam et sessibulum merum,  
Quas adeo hau quisquam umquam liber tetigit neque duxit domum,  
Seruolorum sordidulorum scorta diobolaria? (Poen. 263-270)*

Por Pólux, que espere! Espere. Agora tem muita gente junto ao altar. Você quer estar junto dessas prostitutas comuns, amantes de padeiros, esses restos de alicária, míseras com perfume ordinário, prostitutas ordinárias, cheias de sujeira, que exalam um cheiro de estábulo e de feira, e mera sela e cadeira furada, que jamais nenhum homem livre chegou a tocar nem levá-las para casa, prostitutas

velhas que os mais fedorentos escravos conseguem com dois óbolos.

É interessante ainda notar o modo pelo qual o escravo Milphio se refere à *meretrix*, ao ouvir a forma depreciativa com que ela se referia aos escravos. Ele diz:

*I in malam crucem. tun audes etiam servos spernere,  
Propudium? quasi bella sit, quasi eampse reges ductitent,  
Monstrum mulieris: tantilla tanta uerba funditat,  
Quoius ego nebulai cyatho septem noctes non emam. (Poen. 271-274)*

Vai se enforçar! Acaso você tem a audácia ainda agora de desprezar os escravos, infame? Como se fosse maravilhosa, ou como se reis a estivessem contratando, monstro de mulher: tão pouca coisa e dizendo tais palavras. Eu não pagaria nem um copo de neve para passar sete noites com ela.

Chama-nos a atenção o fato de um escravo referir-se a uma mulher livre – Adelphasium é livre por nascimento e de família nobre – como se ela fosse uma *meretrix* escrava ou liberta, pois os escravos plautinos normalmente não se referem a *meretrices* de livre nascimento com palavras pejorativas. Estes escravos, de modo geral, são aqueles que ajudam as jovens de origem nobres, as *pseudo-hetaeras*, a encontrarem as suas famílias no final da peça. O escravo comporta-se de forma semelhante ao escravo Cymus em relação a Phronesium, que não tem a sua origem especificada na peça.

Observando Adelphasium, podemos perceber nela uma característica peculiar, quando comparada às demais *meretrices* de Plauto: ela não ocupa uma posição fixa na peça quanto ao seu caráter – interesseira ou apaixonada. Suas falas, ora expressam características de uma jovem inocente que se prostitui somente por ser obrigada, ora parecem ser de uma *meretrix* experiente que só se interessa pelo dinheiro dos seus clientes, como vemos nas falas aqui analisadas.

Agorastocles decide se aproximar das duas jovens e pergunta a elas aonde vão (334). Adelphasium fala que ela está indo ao templo de Vênus, para alcançar o seu favor, pelo que o seu admirador retruca que Vênus já está bem propícia a ela. Então Adelphasium diz que haverá um mercado de mulheres, e que ela pretende se

mostrar nele (*quia apud eadem Veneris hodiernus mercatus meretricius: eo conueniunt mercatores, ib ego me ostendi uolo, 339-340*)<sup>56</sup>.

Podemos perceber ainda que Adelphasium refere-se a si mesma e às outras *meretrices* como se fossem mercadorias. Ela afirma que, como em um mercado, elas se expõem no templo de Vênus para serem compradas pelos mercadores. Nota-se, através de sua fala, que ela se exhibirá no templo não por ser obrigada pelo *leno*, mas sim porque quer ser escolhida por bons clientes.

Em vários momentos da peça, o *ethos* interesseiro da *meretrix* é construído através de suas falas e de seu comportamento. Em outras ocasiões, porém, Adelphasium se apresenta como uma jovem de nobre caráter, que vive como uma *meretrix* somente porque é obrigada a fazer a vontade de seu *leno*. Quando Agorastocles quer tocá-la, ela afirma ao jovem: “pura sou, por favor, me toque menos, Agorastocles”, (*pura sum, comperce amabo me attrectare, Agorastocles, 350*).

E quando o jovem pergunta a Adelphasium quando ela irá a sua casa, ela lhe responde com bastante aspereza: “no dia em que o Orco despachar os mortos do Aqueronte” (*quo die Orcus Accherunte mortos amiserit, 344*). Ela o rejeita, mas quando ele fala sobre o dinheiro que tinha em casa, ela parece estar muito mais receptiva para a sua oferta (345-346).

Através de suas falas, podemos perceber que a *meretrix* não é apaixonada por Agorastocles, mas aproveita-se de seu amor para conseguir a liberdade almejada. Ela não deixa de reprová-lo pela sua incapacidade de cumprir sua promessa de libertá-la:

*Non aequos in me es; sed morare et male facis.  
Bene promittis multa ex multis: omnia incassum cadunt.  
Liberare iurauisti me haud semel, sed centiens:  
Dum te expecto, neque ego usquam aliam mihi parui copiam  
Neque istuc usquam apparet; ita nunc seruius nihilo minus.  
I, soror. Abscede tu a me. (Poen. 359-363)*

Você não é justo comigo, mas me estorva e me faz mal. Você me prometeu muito: todas as promessas se perdem. Jurou que me libertaria, não apenas uma vez, mas cem. Durante o tempo que espero você, nem eu arranjei outro recurso para mim, nem isso

<sup>56</sup> Porque hoje, no templo de Vênus, é o comércio de meretrizes: os mercadores se encontram ali, e nesse lugar eu quero me mostrar.

aparece. Assim, agora sou uma escrava de nenhum valor. Venha, irmã. E você, fique longe de mim.

Cumprе salientar que as irmãs passam quase toda a peça sem se referirem ao seu nascimento livre, não obstante o público ser informado, ainda no prólogo, sobre os fatos ocorridos no passado com as jovens. Somente na primeira cena do quarto ato, depois que o *leno* já tinha sido enganado por Agorastocles e Milphio, é que uma personagem menciona o fato na peça. O escravo Syncerastus entra em cena para falar ao escravo Milphio que as garotas eram cidadãs cartaginesas que tinham sido roubadas quando crianças (894-900). E Milphio sai do palco para levar as novas a Agorastocles.

Hanno aparece na peça no quinto ato, e depois de muitas peripécias, descobre que seu sobrinho e suas filhas estão no mesmo lugar em que ele se encontra. Sua alegria, que já é grande, será completada com o retorno das meninas do templo de Vênus (ato 5, cena 4), triunfantes com o sucesso de seu sacrifício, pelos bons augúrios dos deuses e pelo completo esplendor da ocasião (1174-1195). Porém depois de uma fala de Anterastilis, Adelphasium tem mais um súbito ataque de respeitabilidade. Ela diz a Anterastilis que ela era mais insensata do que ela gostaria que fosse (*stulta, soror, magis es quam uolo*, 1194)<sup>57</sup>. E ainda afirma que mesmo elas sendo escravas, não estariam bem, por causa da família da qual elas procediam, se se comportassem de forma a provocar o escárnio das outras pessoas. E diz ainda que as mulheres têm muitos defeitos, mas o maior é o de estarem muito contentes de si mesmas ao invés de pensarem em como contentar os homens. (*non eo genere sumus prognatae, tametsi sumus seruae, soror, ut deceat nos facere quicquam quod homo quisquam inrideat. Multa sunt mulierum uitia: sed hoc e multis maxumumst, quom sib nimis placent minusque addunt operam uti placeant uiris*, 201-204)<sup>58</sup>.

Antes das jovens deixarem o palco, se dirigindo para a casa do *leno*, depois de falarem mais uma vez sobre os bons presságios dos deuses, Hanno as chama. Agorastocles fala com as jovens como se o pai delas fosse um benfeitor que quisesse tê-las para si. Sem saber que aquele homem era seu pai, quando ele diz

<sup>57</sup> Você é mais louca do que eu gostaria.

<sup>58</sup> Irmã, apesar de sermos escravas, não fica bem, pela família que procedemos, fazer qualquer coisa que provoque a ridicularização dos outros. Muitos são os vícios das mulheres, mas este é o pior deles: elas estão muito preocupadas consigo e muito pouco se ocupam com o trabalho de agradar os homens.

que seria para elas motivo de grande alegria (117) Adelphasium diz que ela e sua irmã lhe recompensariam: (*at edepol nos uoluptati tibi*, 1218). Então, acontece a tradicional cena de reconhecimento na comédia, o *leno* é punido e Agorastocles obtém a promessa de seu tio de que lhe concederia a permissão para se casar com Adelphasium.

Sobre a suposta contradição no caráter da personagem Adelphasium, muitos críticos afirmam que

uma evidente prova da dupla estrutura, de derivação de duas diversas tramas cômicas, seria dada pela evidente contradição que mina o caráter de Adelphasium, que na segunda cena do primeiro ato apareceria com a mentalidade típica de uma cortesã de bordel, enquanto no quinto ato se apresenta com a altura de uma jovem de nobre nascimento, a qual somente a sorte adversa poderia impor uma condição tão dolorosamente inferior a sua origem social. (PARATORE, 1992: 123)

Paratore, porém, demonstra em sua breve análise que toda a tese de contradição no caráter da *meretrix* não pode ser confirmada na peça. Ele então comprova, através da observação das falas de Adelphasium, que ela não tem um caráter incoerente. O autor explica que a afirmação de Adelphasium de que iria se oferecer no templo de Vênus (339-340) e também a de que daria prazer ao homem que lhe desse a liberdade (1218) é explicada pelo fato da jovem querer a todo o custo a sua liberdade, visto que sabia ser de origem nobre. Esta hipótese é confirmada na fala da *meretrix* a Agorastocles nos versos 359-363. Adelphasium ainda é pura, como ela mesma afirma (1218), porque o *leno* ainda a conservava para fazer crescer o seu preço, conforme é declarado no prólogo nos versos 98-101. E ainda, sobre a fala da *meretrix* à sua irmã Anterastilis, Paratore afirma que Adelphasium, como irmã mais velha, tinha a responsabilidade de ensinar bons valores a sua irmã, embora vivessem em um ambiente corrompido em companhia de outras meretrizes (PARATORE, 1992: 125-126).

## 6 CONCLUSÃO

Neste estudo da personagem da *meretrix* plautina, verificamos que, não obstante ela nunca ser totalmente individualizada, pode ser elevada a uma categoria acima do tipo, se distinguindo, assim, de outras personagens pela abordagem diferenciada que o autor faz dela. Sua representação em muitas peças é rica, com algumas variações na sua tipologia, e em grande parte das comédias, a trama depende particularmente da caracterização que é feita dessa personagem.

Muitos pesquisadores<sup>59</sup> têm classificado a *meretrix* plautina em duas categorias distintas: a *mala meretrix*, que é inteligente, experiente e mercenária; e a *bona meretrix*, apaixonada, e fiel ao seu amante. Porém, durante a nossa análise, pudemos observar que, além dessas duas categorias e das *meretrices* que não apresentavam características específicas na peça, havia uma *meretrix* que não se encaixa em nenhuma dessas categorias apresentadas: Adelphasium. Esta *meretrix*, que é uma das personagens principais da peça *Poenulus*, não pode ser classificada como *bona meretrix*, e nem com *mala*, pois ao longo da peça, ela apresenta características de ambas, de acordo com a ocasião.

Diante disso, propusemos, desconsiderando as personagens irrelevantes, cujo caráter não é importante para o desenvolvimento da trama da peça, e baseada nas classificações anteriores, uma divisão tripartida das *meretrices* plautinas. Em um primeiro grupo estão as *meretrices* interesseiras: Phronesium (*Truc.*), Bacchis I e II (*Bac.*) Erotium (*Men.*), Gymnasium (*Cist.*), Acroteleutium (*Mil.*), Acropolistis (*Epid.*), Astaphium (*Truc.*). Em um segundo grupo, encontramos as *meretrices* apaixonadas: Philaenium (*Asin.*), Selenium (*Cist.*), Palestra (*Rud.*), Planesio (*Curc.*), Philematium (*Most.*), Philocomasium (*Mil.*), Pasicompsa (*Mer.*), Phoenicium (*Pseud.*). Por fim, em um terceiro grupo estão as *meretrices* que classificamos como inconstantes. Este grupo tem apenas uma representante, que é Adelphasium, na peça *Poenulus*. As *meretrices* que não apresentam características específicas são: Delphium (*Most.*), Anterastilis (*Poen.*), Ampelisca (*Rud.*), Lemnisene (*Persa*). Encontramos, portanto, nas vinte peças plautinas, vinte e uma *meretrices*, e em muitas dessas comédias essa personagem tem um papel relevante para a trama, o que demonstra a sua importância para o teatro plautino.

---

<sup>59</sup> Dentre eles, podemos citar Duncan (2006), Duckworth (1994) Fantham (2011a).

Percebemos, ainda, que as *meretrices* de Plauto podem ser livres de nascimento, libertas ou escravas. Elas poderiam também ter nascido livres, mas ainda pequenas, terem sido roubadas de suas famílias e vendidas como escravas para se tornarem meretrizes. Já no início da peça o público é avisado de que aquela menina que ocupa momentaneamente a posição de *meretrix* é, na verdade, filha de pais livres. Normalmente o *adulescens* que é apaixonado por esta *meretrix* fala, já na primeira cena da peça, que nunca tocou na jovem amada e que ela nunca teve relações com outros homens. E assim, ao fim da peça, após o reconhecimento final, a jovem pode se casar com aquele a quem ama.

Por serem muito variadas as representações dessa personagem, como pudemos observar, nos restringimos, nesta dissertação, a analisar uma *meretrix* de cada categoria, a saber: Phronesium, de *Truculentus*, como representação da *meretrix* interesseira livre; Selenium, de *Cistellaria*, representando a apaixonada livre e Adelphasium, de *Poenulus*, como a inconstante livre/escrava.

Diante dos aspectos analisados, podemos concluir que durante toda a peça, o *ethos* de Phronesium, a pior das más *meretrices* do teatro plautino, como afirma Duncan (2006: 263), é construído como interesseiro através não só das falas de outras personagens, mas também através das falas e do comportamento da própria meretriz. Ela estima um amante somente enquanto pode obter algum benefício desse relacionamento, e joga ao longo da peça, manipulando a todos através de recursos variados. Até mesmo quando Phronesium chega mais perto da honestidade com um de seus amantes, ela o faz por interesse, pois receberá uma grande recompensa pela sua honestidade. Com inteligentes intrigas, ela consegue enganar três amantes, jogando um contra o outro, a fim de tirar deles a maior quantidade de dinheiro possível. Ela é como uma atriz que consegue conquistar a todos com sua performance ao longo da peça.

Observamos, ainda, ao analisarmos o discurso da *meretrix* e de outras personagens femininas na peça, que as suas falas parecem estar deslocadas, e que a opinião que elas expressam pertence aos homens. Isso acontece porque a instância subjetiva que exerce o papel de fiador que valida esse discurso e reforça o estereótipo da *meretrix* como interesseira e má é, na verdade, masculina: o cidadão romano.



Quando analisamos a personagem Selenium, da peça *Cistellaria*, observamos que ela, não obstante ser uma *bona meretrix*, tem que lidar durante toda a peça com um estereótipo da *meretrix* que não corresponde ao seu modo de ser. Ela se apresenta como uma mulher generosa, compreensiva e amorosa e segundo Lorenzi (1946: 84), “é a figura mais delicada, mais fina e mais suave do teatro plautino, talvez de todo o teatro cômico clássico”.

Para reforçar o seu *ethos* na peça, Plauto utiliza o contraste, colocando ao mesmo tempo no palco Selenium e outras personagens com características diametralmente opostas, a *lena* e sua filha, a *meretrix* Gymnasium. Elas são mulheres cínicas e com destacada experiência na profissão de meretriz, demonstram uma visão pessimista acerca do amor, e querem apenas obter lucro com seus serviços, não se importando com esse sentimento.

Ao analisarmos a personagem Adelphasium, concluímos, através da observação dos traços que marcam o seu *ethos*, que ela é uma personagem mais complexa que as outras *meretrices* plautinas, e de acordo com a situação, se mostra na peça de diferentes maneiras. Apresenta-se como *bona meretrix* nos momentos em que dá conselhos a sua irmã mais nova, demonstrando que não é interesseira e invejosa. Mas também apresenta características da *mala meretrix*, manipulando as situações a fim de alcançar os seus objetivos, principalmente em relação à sua liberdade.

Dessa forma, Adelphasium estaria muito mais próxima das *meretrices* terencianas, do que das plautinas, visto que aquelas apresentam um caráter diversificado – são mulheres generosas ao longo da peça, mas também se preocupam com o seu sustento e exploram seus clientes –, enquanto estas apresentam, predominantemente, um caráter interesseiro ou apaixonado.

Diante da análise desenvolvida neste trabalho, podemos concluir que a *meretrix* plautina pode ser representada com características predominantemente interesseiras, apaixonadas, ou pode apresentar em si características de ambas. No primeiro caso, a meretriz não sofre durante toda a peça, arruína os seus amantes, e ao final, não há punição para ela. No segundo caso, ela sofre ao longo da peça, por ser impedida de concretizar o seu amor, mas ao final, é recompensada com um reconhecimento, e o casamento com o jovem que ama. Julgamos que um dos principais fatores para que uma meretriz seja representada por Plauto como

interesseira ou apaixonada é a condição social da jovem caracterizada: se ela é de nascimento livre, vai apresentar, predominantemente, características da meretriz apaixonada. Mas, se não há na peça nenhuma referência à sua origem, ou se ela é uma escrava, necessariamente, ela será uma meretriz interesseira. Essa divisão, porém, deve ser desconsiderada quando analisamos a *meretrix* inconstante Adelphasium, pois ela apresenta uma complexidade maior em sua representação.

Verificamos, ainda, nesta análise que, um ponto em comum entre as três comédias é que, independente do *ethos* que possua a *meretrix*, as meretrizes de um modo geral são sempre qualificadas de forma negativa. Com frequência, Plauto utiliza as comparações ou as metáforas para demonstra a maldade dessas mulheres: elas são comparadas a pescadores, que lançam a rede em um viveiro e não deixam, de forma alguma, o peixe escapar (*Truc. 34-41*); são abutres esfomeados, que pressentem três dias antes a comida (*Truc. 337-339*); e como o mar, que devora tudo o que alguém lhe dá (*Truc. 568-574*); e também semelhantes a uma cidade opulenta, que só pode prosperar com a ajuda de muitos homens (*Cist. 80-81*). Muitas vezes, outras personagens, ou até mesmo as próprias meretrizes, se qualificam como más, invejosas, sem coração, infames, o que remete também às representações sociais que se inscrevem nas convenções da comédia nova grega sob a forma do estereótipo da *meretrix*.

Diante disso, esperamos ter contribuído, com esta pesquisa, para o estudo da personagem nas comédias de Plauto. Mas este trabalho não se encerra aqui; o que foi feito até agora apenas traça percursos para desenvolvimentos de estudos posteriores. Nesta pesquisa, alguns aspectos que nos chamaram a atenção, embora não tenham sido aqui abordados, foram os recursos humorísticos utilizados nas peças plautinas para a representação da personagem. Futuramente, pretendemos analisar com mais vagar a relação entre os recursos humorísticos e estruturais na construção da personagem feminina nas comédias de Plauto.

## 7 BIBLIOGRAFIA

### I - OBRAS DE REFERÊNCIA

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. Belo Horizonte: Garnier, 1993.

### II - AUTORES ANTIGOS

#### PLAUTO

Edições, traduções e comentários das obras completas e coletâneas:

PLAUTE. *Comédies*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1996, tomos I-VII.

\_\_\_\_\_. *A comédia da cestinha*. Introdução e versão do latim Aires Pereira do Couto. Coimbra: Festeia, 2004.

\_\_\_\_\_. *A comédia da marmita*. Introdução, versão e notas de Walter de Medeiros. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1994.

\_\_\_\_\_. *Comédias*. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1980.

\_\_\_\_\_. *Comédias III*. Tradução José Antonio Enríquez González. Madrid: Gredos, 2002.

\_\_\_\_\_. *Comédias*. Trad. C. A. Fonseca, A. P. Couto, W. Medeiros, C. Teixeira, H. Toipa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.

\_\_\_\_\_. *Estico, de Plauto*. Introdução, tradução e notas de Isabella Tardin Cardoso. Campinas: Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. *Le tre monete*. Trad. E. Pasetto. Milão: Carlo Signorelli Editore, 1933.

\_\_\_\_\_. *O Truculento*. Introdução tradução e notas Adriano Milho Cordeiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.

\_\_\_\_\_. *Os dois Menecmos*. Introdução, Versão do Latim e Notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

\_\_\_\_\_. *Pseudolo*. Prólogo de Arturo Álvarez Hernández. Buenos Aires: Losada, 2005.

\_\_\_\_\_. *Tutte le commedie*. Trad. Ettore Paratore. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1992.

PLAUTUS. *Comoediae*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Oxonii, Typographeo Clarendoniano, 1996. t I- II.

### **OUTROS AUTORES ANTIGOS:**

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., prefácio, introdução, compêndio e apêndices de Eudoro de Sousa. 4. ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

CICERO. *Ouvres completes*. Paris: J. J. Dubochet, Colection Nisard, 1841.

GÉLIO, Aulo. *Noites Áticas*. Trad. José Rodrigues Seabra Filho. Paraná: Editora da Universidade Estadual do Paraná, 2010.

LÍVIO, Tito. *História de Roma*. Trad. Ab Urbe Condita Libri. São Paulo: Paumape, 1989, v. VII.

QUINTILIANO. *Institutio oratoria*. A cura di Emilio Piccolo. Napoli: Classici Latini Loffredo, 2009.

TERENCIO. *Comedies*. Trad. J. Jules Marouzeau. Paris: Belles Lettres, 1947.

### **III – ESTUDOS SOBRE PLAUTO:**

BEARE, Willian. *Escena romana: una breve hitoria del drama latino em los tiempos de la Republica*. Trad. Eduardo Prieto. (1ª ed. inglesa 1964). Buenos Aires: EUDEBA, 1972.

BUCK, Charles Henry. *A chronology of the plays of Plautus*. 1938. Thesis - Johns Hopkins University, Baltimore.

CARDOSO, Isabella Tardin. *Matronae uirtuosae no Stichus de Plauto*. *Phaos*, 1, 2001. p. 21-38.

- \_\_\_\_\_. *Ars plautina*. 2005. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- CARDOSO, Zélia Almeida. Figuras femininas em Plauto: Convencionalismo e originalidade. *Língua e Literatura*, Vol. 16, N. 19, São Paulo, 1991, p. 301-311.
- CHIARINI, Gioacchino. *La recita – Plauto, la farsa, la festa*. 2ª ed. Bologna: Pátron Editore, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Introduzione a Plauto*. Roma-Bari: Laterza, 1991.
- CORREIA, Damares Barbosa. *O mercador, de Plauto: estudo e tradução*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- COSTA, Aída. *Influências helênicas no teatro de Plauto (Aulularia)*. Tese apresentada ao concurso da Cadeira de Literatura Latina da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais, 1954.
- COULTER, Cornelia Catlin. *Retractatio in the Ambrosian and Palatine recensions of Plautus: a study of the Persa, Poenulus, Pseudolus, Stichus and Trinummus*. Baltimore: J. H. Furst Company, 1911.
- COUTO, Aires Pereira. Introdução. In: PLAUTO. *A comédia da cestinha*. Introdução e versão do latim Aires Pereira do Couto. Coimbra: Festeia, 2004. p. 7-10.
- DELLA CORTE, F. Personaggi Femminili in Plauto. *Dioniso*, 43, 1969, p. 485-497.
- DELIBES, Fernando Souto. El rol de la prostituta en la comedia: De Ferécrates a Menandro. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, Vol. 12, 2002. p. 173-191.
- DUCKWORTH, George. E. The unnamed characters in the plays of Plautus. *Classical Philology*, 33, N. 3, 1938, p. 167-282.
- \_\_\_\_\_. *The nature of Roman comedy: a study in popular entertainment*. 2ª ed. (1ª ed. 1952). Princeton: Princeton University Press, 1994.
- DUNCAN, Anne. Infamous Performers: Comic Actors and Female Prostitutes in Rome. In: FARAONE, Christopher A. e MACCLURE, Laura K. (ed.). *Prostitutes and Courtesans in the Ancient World*. 2ª ed. London: Wisconsin studies in classics, 2006. p. 252-273.
- DUPONT, Florence. *Le théâtre latin*. Paris: Armand Colin, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Teatro e società a Roma*. Trad. Giorgia Viano Marogna. Roma-Bari: Laterza, 1995.

- FANTHAM, Elaine. Women of the *demi-monde* and sisterly solidarity in the *Cistellaria*. In HARTKAMP, R. and HURKA, F. (ed.). *Studien zu Plautus' Cistellaria*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004. p. 220-238.
- \_\_\_\_\_. Domina-tricks, or how to construct a good whore from a bad one. In: FANTHAM, E. (ed.). *Roman Readings: Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*. Berlin: Walter de Gruyter, 2011a. p. 144-156.
- \_\_\_\_\_. Maidens in other-land or broads abroad: Plautus' *Poenulus*. In: FANTHAM, E. (ed.). *Roman Readings: Roman Response to Greek Literature from Plautus to Statius and Quintilian*. Berlin: Walter de Gruyter, 2011b. p. 235-251.
- FRAENKEL, Eduard. *Plautine Elements in Plautus*. New York: Oxford University Press, 2007.
- FRANCO, Carina Haydeé. Algunos personajes femeninos em la comedia de Plauto. *Revista de estudos clássicos*, N. 32. São Paulo, 2005. p. 43-79.
- FRETÉ, Andree. *Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute*. Paris: Les Belles Lettres, 1930.
- GILULA, Dwora The <*Cistellaria*> courtesans: two ways to make a living. In: HARTKAMP, R. and HURKA, F. (ed.) *Studien zu Plautus' Cistellaria*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2004. p. 239-246.
- HALL, F. W. Repetitions and obsessions in Plautus. *The Classical Quartely*, XX, 1926, p. 20-26.
- HEMKER, Julie. Commerce, passion, and the self in Plautus' *Truculentus*. *Pacific Coast Philology*, Vol. 26, N. 1/2, 1991, p. 35-40.
- HUNTER, Richard L. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. (1ª ed. Americana 1989) Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves (Cord. Trad.) Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2010.
- JOHNSTON, Patricia A. *Poenulus* I, 2 and Roman women. *Transactions of the American Philological Association* (1974), Vol. 110, 1980. p. 143-159.
- JUNIPER, Walter H. Character portrayal in Plautus. *The Classical Journal*, Vol. 31, N. 5, 1932. p. 276-288.
- KONSTAN, David. *The roman comedy*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983.
- LEJAY, Paul. *Histoire de la littérature latine des origines à Plaute*. Publiée par Louis Pichard. Paris: Boivin, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Plaute*. Ouvrage publié par Louis Pichard. Paris: Boivin, 1925.

- LÓPEZ GREGORIS, Rosario. *El amor en la comedia latina*. Análisis Léxico y Semántico. Madrid: Ediciones Clásicas, 2002.
- LÓPEZ, Aurora e POCIÑA, Andrés. *Comédia romana*. Madrid: Ediciones Akal, 2007.
- LORENZI, Attilio De. *I precedenti greci della commedia Romana*. Napoli: Libreria Scientifica, 1946.
- MAFRA, Johnny José. *Formação da comédia romana: a fabula palliata*. Belo Horizonte: [s.n], 1991.
- MICHAUT, G. *Histoire de la comédie romaine: sur le tréteaux latins*. Paris: Fontemoing, 1912.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de la comédie romaine – Plaute*. Paris: Ed. de Boccard, 1920.
- MILHO, Adriano Cordeiro. Introdução. In: PLAUTO. *O Truculento*. Introdução tradução e notas Adriano Milho Cordeiro. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010. p. 11-48.
- MOURA, Fernanda Messenger. *Análise tipológica do senex em Plauto: Periplectomenus (Miles Gloriosus) e Lisydamus (Casina)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letra Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- PARATORE, Ettore. *Poenulus – Il cartaginesuzzo*. In: PLAUTO. *Tutte le commedie*. Trad. Ettore Paratore. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1992. p. 119-128.
- PEREIRA, Marcos A. Natureza e lugar dos discursos gramatical e retórico em Cícero e Quintiliano. *Phaos*, Campinas, Vol. 1, 2001. p. 143-157.
- PARKER, Holt N. Plautus vs. Terence: Audience and popularity re-examined. *The American Journal of Philology*, Vol. 117, N. 4, Winter, 1996. p. 585-617.
- PERNA, Raffaella. *La originalità di Plauto*. Bari: Leonardo da Vinci, 1954.
- QUESTA, Cesare. *Numeri innumeri: ricerca sui “cantica” e la tradizione manoscritta di Plauto*. Urbino: Ed. Dell’ Ateneo, 1984.
- QUESTA, Cesare e RAFFAELLI, Renato. *Maschere prologhi naufragi nella commedia plautina*. Bari: Adriatica Editrice, 1984.
- SANTOS, Maria de Lurdes Maia dos. *A família de Roma na obra de Plauto*. Braga: Edições APPACDM, 2000.
- SCHUTTER, Klaas Herman Eltjo. *Quibus annis comoediae plautinae primum actae sint quaeritur*. Michigan: De Waal, 1952.

SEDGWICK, W. B. Plautine Chronology. *American Journal of Philology*, N. 70, 1949, p. 376-383.

TALADOIRE, Barthélémy A. *Essai sur le comique de Plaute*. Monaco: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956.

VOGT-SPIRA, Gregor. Plauto fra teatro grego e superamento della farsa itálica: proposta di um modelo triadico. *Quaderni Urbinati de Cultura Clássica*, N. 58, Vol. 1, 1998. p. 111-135.

WILNER, Ortha L. Contrast and repetition as devices in the technique of character portrayal in Roman comedy. *Classical Philology*, XXV, 1930, p. 57-71.

#### IV- OUTROS ESTUDOS:

ADAMS, J. N. *The latin sexual vocabulary*. London: Duckworth, 1982.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: AMOSSY, Ruth. *Imagens de Si no discurso: a construção do ethos*. 2ª ed. Trad. Dilson F. da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2011. p. 9-28.

ANDRIEU, Jean. *Le dialogue antique*. Structure et présentation. Paris: Les Belles Lettres, 1954.

BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Trad. Leda P. M. Iruzum. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 147-221.

BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Trad. Maria Ferreira. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

CARDOSO, Zélia Almeida. *A literatura latina*. Porto Alegre. Ed. Mercado Aberto, 1989.

\_\_\_\_\_. Representações do feminino na Roma antiga. In: FUNARI, Pedro Paulo, FEITOSA, Lourdes Conde, SILVA, Glaydson José da (org). *Amor desejo e poder na Antigüidade relações de gênero e representações do feminino*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2003.

CHARAUDEAU, Patrick e MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. Trad. Fabiana Komesu (Coord.). São Paulo: Contexto, 2004.

CONTE, Gian Biagio. *Letteratura latina*. 3ª ed. (1ª ed. 1987). Firenze: Le Monnier, 1996.

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



- DECLERCQ, Gilles. *L'art d'argumenter – structures rhétoriques et littéraires*. Paris: Editions Universitaires, 1992.
- DUBY, Georges e PERROT, Michelle. (org) *História das mulheres no Ocidente*. Trad. Alberto Couto (coord.). Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- EGGS, Ekkehard. *Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna*. In: AMOSSY, R. *Imagens de Si no discurso: a construção do ethos*. 2ª ed. Trad. Dilson F. da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2011. p. 29-56
- FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. London: Edward Arnold, 1937.
- GAZONI, Fernando Maciel. *A poética de Aristóteles: Tradução e comentários*. 2006. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GEFFCKEN, Johannes. *Studien zu Menander*. Hamburg: Lütcke & Wulff , 1898.
- GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- \_\_\_\_\_. *O teatro antigo*. Trad. Antônio M. Gomes da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes & Editora da Unicamp, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes: 1995.
- \_\_\_\_\_. *Gênese dos Discursos*. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A propósito do ethos*. In: MOTTA, A. R. e SALGADO, L. (org.). *Ethos discursivo*. Trad. Luciana Salgado. São Paulo: Contexto, 2008. p. 11-29.
- \_\_\_\_\_. *Ethos, cenografia e incorporação*. In: AMOSSY, R. *Imagens de Si no discurso: a construção do ethos*. 2ª ed. Trad. Dilson F. da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2011. p. 69-92.
- MIOTTI, Charlene Martins. *Ridentem dicere uerum: o humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio*. 2010. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.
- PARATORE, Ettore. *História da literatura latina*. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1987.

- PASQUALI, Giorgio. *Storia della tradizione e critica del testo*. Firenze: Le Lettere, 1952.
- PATIN, Henry Joseph Guillaume. *Études sur la poésie latine*. Paris: Hachette, 1869, t. II.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. Maria Lúcia Pereira, J. Guinsburg, (coord.). 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos da história da cultura clássica: cultura grega e cultura romana*. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1964, v.2.
- PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ROBERTS, Nickie. *As prostitutas na história*. Trad. de Magda Lopes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SALLES, Catherine. *Nos submundos da Antiguidade*. Trad. Carlos Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- SCATOLIN, Adriano. *A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad familiares I, 9, 23*. 2009. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SILVA, Nahim Santos Carvalho. *Eunuchus de Terencio: estudo e tradução*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- SPINELLI, Helena de Negreiros. *O Díscolo: estudo e tradução*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.