

1. Plauto

Pouco se sabe de sua vida. Normalmente é conhecido como Titus Maccius Plautus, com os três nomes (*praenomen*, *nomen* e *cognomen*) comuns às famílias nobres de Roma na época de Plauto. *Titus* é prenome corriqueiro, *Maccus* é o nome padronizado do palhaço na farsa atelana (um gênero de comédia), e *Plautus* é a forma hipercorreta de *plotus* ‘de pés chatos’, uma possível referência aos atores de mimos, que normalmente atuavam descalços. É possível que Titus, o prenome verdadeiro, tenha recebido o acréscimo dos nomes artísticos Maccius e Plautus, para identificá-lo como autor de comédias. Costuma-se supor que tenha iniciado a carreira como assistente cênico de uma trupe de atores.

Segundo uma fonte, Plauto seria natural de Sársina, pequena cidade na Úmbria. Se a informação é correta, a língua materna de Plauto não seria o latim, mas o umbro. Nasceu, supõe-se, em 254 a.C. e morreu em 184 a.C., durante a República romana. O início de seu período criativo parece ter coincidido com a Segunda Guerra Púnica (218 a 201 a.C.), e suas obras se concentram talvez nos trinta anos que medeiam o final do século 3º e o início do século 2º (c. 215-185 a.C.). Mais detalhes sobre sua vida confundem-se com o enredo de suas próprias peças, sendo suspeitos. O seu nascimento se deu durante a Primeira Guerra Púnica (264 a 241 a.C.), quando Roma pela primeira vez se lançou para além da Península Itálica em direção à Sicília e ao norte da África. Não foi uma época somente de expansão militar, mas de profundas mudanças culturais, com o contínuo contato dos romanos com comunidades gregas no sul da Itália, na Sicília e na própria Grécia.

A tradição manuscrita nos legou 21 peças consideradas genuínas. A datação de cada uma delas é controversa, com exceção do *Estico* e do *Psêdolo*, cujas primeiras apresentações ocorreram respectivamente em 200 e 191, segundo as *didascaliae*, notas de produção transmitidas junto com as peças. Para o *Anfitrião*, alguns julgam que a caracterização de Alcmena por Sósia como uma bacante faça alusão ao *senatus consultum de Bacchanalibus*, de 186 a.C., um decreto do senado romano que proibia os bacanais (rituais religiosos em homenagem a Baco) por toda a Itália, exceto em casos especiais aprovados pelo colegiado. Há consenso de que Plauto escreveu menos cantos em suas primeiras peças do que nas últimas. A quantidade de cantos no *Anfitrião* é grande, o que aponta para uma data de composição entre 190 e 185.

2. Fontes

Embora seja o maior escritor da comédia romana, Plauto não foi seu inventor. Ele é tributário de duas tradições: a comédia grega, de um lado, e a tradição de farsas e entretenimento italianos. A primeira exerceu influência direta, fornecendo os enredos que servem de base a suas adaptações (nesse sentido, as peças de Plauto não são originais). Como herdeiro da tradição local, Plauto introduziu vários elementos italianos em suas peças e os desenvolveu, mesclando-os ao material de base grego, e o resultado é prova de sua originalidade. A dependência romana dos modelos gregos explica-se pela ausência de literatura própria; a imitação não se deu apenas na comédia, mas na épica (o primeiro poema épico latino foi a tradução, por Lívio Andrônico, da *Odisseia* de Homero) e na tragédia (os primeiros exemplos de tragédia latina são adaptações de tragédias gregas do séc. 5º a.C.).

2.1. Comédia Antiga

Em Atenas e na Sicília, a comédia é atestada a partir do séc. 5º a.C. Comédias eram encenadas como parte de dois festivais em honra a Dioniso – as Leneias (janeiro) e as Dionísias Urbanas (março). O palco era o Teatro de Dioniso, o mesmo utilizado para encenar as tragédias. Havia igualmente competição entre os comediógrafos, e ao cabo do festival eram distribuídos prêmios (uma guirlanda) segundo o voto de jurados, tanto a produtores quanto a dramaturgos e, mais tarde, atores. Também na Sicília desenvolveu-se a comédia, mas de seu principal compositor, Epicarmo, restam apenas fragmentos.

Os grandes nomes da comédia ateniense, a única que exerceu influência decisiva sobre as fases posteriores da comédia, são Cratino, Êupolis e sobretudo Aristófanes, do qual restam as únicas peças completas do período e que nos serve de parâmetro para julgar as demais. Aristófanes (c. 446-c. 386) faz parte da última fase da Comédia Antiga e dele nos foram transmitidas 11 peças completas. Seus enredos são excêntricos e em parte fantásticos, seu estilo é irreverente, obsceno e promove a interação com o público. De um lado, a comédia faz largo uso de acontecimentos políticos recentes para satirizá-los; de outro, não há esforço algum para criar enredos realistas, e a farsa e o artificialismo cômico são sublinhados pelas máscaras e pelos falos utilizados pelos atores. Os temas são variados: Sócrates, por exemplo, o grande filósofo, é ridicularizado como professor de retórica corrupto nas *Nuvens*; nas *Aves*, um ateniense cria uma cidade nas nuvens e usurpa o poder dos deuses; na *Lisístrata*, as mulheres de Atenas e Esparta forçam os maridos em guerra a firmarem a paz negando-lhes sexo. A estrutura da comédia antiga inclui diversas partes (em geral, prólogo, párodo, agon, parábase, episódios e êxodo), e o coro tem papel relevante.

Ao final do séc. 5º, Atenas sujeita-se ao domínio espartano e a oligarquia dos Trinta sobe ao poder. Na comédia, temas políticos ainda são mencionados, mas a frequência é menor e o estilo é menos bombástico; cenas da vida privada ganham destaque, bem como os casos amorosos, os embustes, os personagens-tipo que mais tarde serão tão proeminentes na Comédia Nova e nas adaptações romanas. Trata-se de um período de transição, conhecido como Comédia Média, no qual a parábase (interpelação do público pelo coro) é abandonada e o próprio coro passa a ter menos envolvimento na trama, servindo apenas para separar os episódios, agora divididos em cinco atos. Discute-se ainda se as duas últimas peças de Aristófanes, *Mulheres da Assembleia* e *Riqueza*, já pertencem a esse período, datadas dos primeiros quinze anos do século 4º a.C. Dos demais autores da Comédia Média restam apenas fragmentos.

2.2. Comédia Nova

Não há data para o início da Comédia Nova, mas costuma-se indicar o período de c. 325 a 250 a.C. (em 336, com a morte de Filipe II da Macedônia, Alexandre Magno torna-se seu sucessor). Seu maior expoente é Menandro (c. 344-292). Outros autores só nos são conhecidos através de fragmentos e adaptações de dramaturgos latinos. Além de inúmeras citações em outros autores, códices papiráceos descobertos no séc. 20 aumentaram em muito o conhecimento de sua obra.

Da esfera pública, a Comédia Nova transita para a esfera privada, para vida doméstica. O amor, de praxe, triunfa sobre os obstáculos erguidos pelo conflito entre pais e filhos, ricos e pobres, homem e mulher. A sátira ferrenha da Comédia Antiga é substituída por um enredo de natureza cosmopolita, centrado em situações estereotipadas, como por exemplo a redescoberta de filhos tidos como há muito perdidos, e os personagens são tipificados: parasitas, soldados fanfarrões, adolescentes apaixonados etc. Combinados de forma hábil e inovadora, esses elementos típicos conferem interesse às peças. Em geral, as comédias são precedidas de um prólogo que mapeia previamente os fatos para a plateia. O autor investe menos na surpresa do que no suspense e na ironia que advém do conhecimento superior do público. As peças são divididas em 5 atos pelo

coro, cujos cantos são meros interlúdios e não aparecem no texto escrito. O diálogo é vertido no geral em trímetros jâmbicos; versos cantados estão ausentes.

2.3. Influência italiana

Ainda é objeto de debate o quanto elementos da tradição nativa italiana terão influenciado os comediógrafos romanos, no caso sobretudo Plauto e Terêncio. Mas é plausível supor que ao menos alguns elementos do entretenimento popular cultivados na península ingressaram nas peças, embora nos faltem documentos escritos a respeito. O mimo, aparentemente bastante popular e com longa história na Itália, talvez tenha contribuído com a sua parte (posteriormente, nos séculos 16 e 17, o mimo ressurgirá na forma da *commedia dell'arte*). No início, o mimo constava de quadros improvisados acerca de casos amorosos e reviravoltas do destino; só mais tarde, no fim da República, tornou-se um gênero literário. O que se sabe sobre o mimo não é muito: atores atuavam descalços e sem máscaras; atrizes eram aceitas, não só atores. Alguns mimos, curiosamente, tinham títulos idênticos às comédias que chegaram até nós, mas um elo direto entre os dois gêneros é tênue.

Outra influência terá sido a farsa atelana (da cidade de Atela, na Campânia), com os seus personagens-tipo como *Bucco* ('Tolo'), *Pappus* ('Vovô'), *Dossenus* ('Glutão'), *Maccus* ('Palhaço'). Nesse último caso, as provas são em parte elusivas, pois pouco nos restou desse gênero. E parte do que nos restou dá provas de obscenidades que Plauto não utilizaria, tal como o uso dos termos *penis* 'pênis' e *cacare* 'cagar' (outros, tão comuns nos grafites de Pompeia, também são evitados, como *futuere* 'foder', *mentula* 'caralho' e *cunnus* 'boceta'). Indivíduos também são na farsa atelana ridicularizados, algo que jamais ocorre em Plauto, embora ele faça alusão a cidadãos da época e critique a República.

A comédia plautina pertence ao gênero da *fabula palliata* ('comédia em trajes gregos': *pallium* é uma túnica de origem helênica), baseada que era em peças gregas; a *fabula togata*, por sua vez, representava uma ambientação romana, com a toga por vestimenta. Os seus autores não devem ser considerados como meros tradutores, mas como adaptadores originais (embora a originalidade de Plauto talvez seja maior que a de Terêncio, que se atinha mais à herança ática). Mas o que há de plautino em Plauto? Desde Fraenkel (1922), que não dispunha de material suficiente para fazer a comparação com os originais, essa pergunta recebe várias respostas. Alusões a instituições, a costumes romanos e trocadilhos em latim demonstram obviamente que algumas passagens são óbvia criação de Plauto. A culinária romana também se faz presente. A expansão da figura do escravo sabichão é provavelmente uma herança plautina: nenhum escravo grego da comédia tem papel de tanto destaque quanto os seus. Pela comparação entre original e adaptação, resta claro que o comediógrafo latino abrevia e expande o texto-base para os seus propósitos, alterando o registro, a linguagem (coloquial/elevada), os metros a eles associados, as metáforas utilizadas etc. Outros elementos italianos em Plauto não são propriamente teatrais: a coloração romana do jargão religioso (uso de divindades romanas) e jurídico (como a *flagitatio* 'demanda', na qual o injustiçado dá viva voz a seu descontentamento em frases repetidas, para que os vizinhos ouçam e o adversário se envergonhe).

Como dito, até hoje vigora o debate sobre a originalidade de Plauto: para uns, ele se atém de perto ao original grego; para outros, sua inovação é bem maior do que se suspeita. A verdade talvez esteja no meio do caminho. Seja como for, para os romanos a adaptação de peças gregas não era tida como plágio, contanto que o autor romano reconhecesse, ao menos tacitamente, sua dívida para com o autor do original. Caso a fonte já tivesse sido usada por outrem, a produção latina estava fora de questão.

3. Características

3.1. Temas

Exemplos: o amor entre dois jovens depara-se com obstáculos que precisam ser superados com a ajuda de um escravo astuto, cujas ações ganham proeminência; reconhecimento: criança é abandonada ou raptada, mas acaba reencontrando seus pais ou parentes, em geral com ajuda de um objeto que recebeu na infância; identidades trocadas: gêmeos de mesmo nome separados quando crianças se reencontram e confundem a todos, ou personagens que assumem a aparência de outros para alcançar seus objetivos; mais raras são peças sobre traços da personalidade, como a avareza. Os temas são, como se vê, estereotipados, assim como os personagens (pense-se, por exemplo, nos gêneros modernos também estereotipados do faroeste e do romance policial).

3.2. Personagens-tipo

Exemplos: alcoviteira, soldado fanfarrão, jovem (*adulescens*), idoso (*senex*), escravo (em geral astuto, fiel ao seu mestre, orgulhoso da própria inteligência, sob constante ameaça de receber punições físicas raramente implementadas), prostituta (*meretrix*), jovem núbil (*uirgo*), mulher casada (*matrona*), escrava (*ancilla*), cozinheiro, parasita (ou ‘bajulador’: *parasitus*). Além dos personagens-tipo há situações típicas, como o escravo às carreiras (*seruus currens*), viajantes que regressam ao lar, conversas entreouvidas veladamente, o bater às portas etc. Personagens e situações, portanto, são padronizados; a originalidade e a comicidade resultam da combinação inovadora dos elementos tradicionais.

3.3. Linguagem

Trata-se de uma linguagem exuberante, em parte artificial, repleta de impropérios e insultos, apartes à plateia, jogos de palavras e trocadilhos, aliteração e assonância, figura etimológica (interação de duas palavras etimologicamente cognatas, tipo *facinus facere* ‘fazer um feito’) e demais artifícios retóricos. O coloquialismo aflora em interjeições abundantes; as obscenidades verbais são evitadas. Presente, por outro lado, é a linguagem elevada tanto no léxico quanto na dicção, sobretudo quando os personagens estão às voltas com temas religiosos ou jurídicos, não raro para criar uma situação paródica. Arcaísmos também são comuns, alguns deles só arcaicos para os falantes do latim da era clássica, outros já arcaicos à época de Plauto.

Isso não significa que a linguagem plautina é homogênea. Há espaço para grande variação: os jovens não falam como os pais, escravos não se expressam como os seus mestres. Parte das diferenças se deve ao gênero do personagem: mulheres, por exemplo, utilizam mais marcas de polidez como “por favor” (*amabo, opsecre*), e certas interjeições são exclusivas a um ou outro sexo: *hercle* ‘por Hércules’ só é usado por homens, *ecastor* ‘por Cástor’, só por mulheres (mas *pol* e *edepol* ‘por Pólux’ indistintamente por ambos).

3.4. Estrutura

Inexiste o coro. O elemento musical é incorporado na própria comédia: versos falados perfazem cerca de 40 por cento, apenas, da obra de Plauto, o resto divide-se em recitativo acompanhado de música e canto, inseridos nas próprias falas e diálogos – fator novo em comparação com a Comédia Nova. Em Plauto, a quantidade de cantos cresce à medida que sua carreira avança, e a ordem comum na peça é fala–canto–recitativo. A sequência de cenas, com os seus paralelismos e as suas oposições, promove a verdadeira estrutura, que, no entanto, se preocupa menos com

proporção e probabilidade. A divisão em atos é um acréscimo renascentista, e alguns editores preferem não adotá-la; as cenas são marcadas pelo ingresso e saída dos personagens.

O prólogo é um elemento típico, embora não necessário. Podem constar de até 5 partes, mas é raro que todas elas se façam presentes no mesmo prólogo: (a) *captatio benevolentiae* (tentativa de angariar a boa vontade do público); (b) menção do nome original da peça e do autor grego; (c) indicação da cidade representada no palco; (d) narração do enredo; (e) fórmula de despedida. Em algumas comédias Plauto utiliza o *prologus*, uma figura cuja função exclusiva é apresentar o prólogo, depois do que não aparece mais na peça. A interpelação direta da plateia no prólogo talvez seja uma inovação romana. Fixar a atenção do público e ganhar a sua simpatia era algo de não pouca importância no contexto dispersivo das encenações originais.

3.5. Metro

Alguns manuscritos contêm a notação $DV = deuerbium$ (verso falado) e $C = canticum$ (canto). Senários jâmbicos (sequência de 6 jambos) são utilizados nas falas. Quanto ao verso cantado, é comum distinguir entre, de um lado, versos longos (septenários trocaicos, septenários jâmbicos e octonários jâmbicos), que comporiam as partes *recitadas*, e, de outro, os demais metros, que comporiam as partes *cantadas* – os chamados “cantos em versos alternantes” (*mutatis modis cantica*). A origem desses cantos é controversa. Influência da tragédia grega ou da Comédia Antiga? Elemento emprestado à tradição nativa dos entretenimentos italianos? Música e dança que provavelmente acompanhariam os cantos se perderam para nós.

3.6. Encenação

Peças eram representadas no contexto de festivais religiosos. Havia pelo menos quatro desses festivais nos dias de Plauto: *ludi Romani* ‘jogos romanos’ e *ludi plebeii* ‘jogos plebeus’ (ambos em homenagem a Júpiter), *ludi Apollinares* (em honra a Apolo) e *ludi Megalenses* (em honra a *Megale Meter* ‘Grande Mãe’ ~ ‘Cibebe’).

A organização geralmente ficava a cargo dos edis (edil era um funcionário do baixo escalão), que se valiam dos festivais dramáticos para ganhar votos e popularidade. O edil ia ter com um *actor* (ator-empresário), que comprava o roteiro de um comediógrafo e vendia a produção aos edis; o *actor* encenava a peça com a sua própria trupe, da qual era membro.

Atores eram escravos ou libertos. Supõe-se que cada ator representava mais de um personagem; algumas peças exigem quatro ou mais atores. Os palcos de madeira eram ao ar livre (o primeiro palco permanente foi construído em Pompeia, em 55 a.C.); representam uma rua, e toda a ação se passa nela (não há cena de interiores). Na rua costuma haver um altar, e duas vias de acesso, à esquerda e à direita, levam uma ao centro da cidade, e outra ao porto ou campo. A plateia era diversificada: homens e mulheres, crianças e idosos, oficiais do alto escalão e escravos. Tratava-se de um entretenimento em meio a outros tipos de espetáculo (como por exemplo o pugilato), e todos competiam pela atenção do público.

Os diversos personagens-tipo vestiam trajes-tipo diversos, com ênfase nos seus papéis, não na sua personalidade. Personagens masculinos usavam um manto chamado *pallium*, os femininos uma *palla*. Calçavam sandálias e os idosos portavam um *scipio* (bengala). O uso de máscaras é provável. Os apetrechos eram codificados segundo gênero, idade e estrato social.