

FIGURAS FÊMININAS EM PLAUTO: CONVENCIONALISMO E ORIGINALIDADE

**Zella de Almelda Cardoso
USP**

RESUMO

Uma das principais características das comédias de Plauto é a cuidadosa composição dos personagens. Considerado como o representante latino da "Comédia Nova", em seus escritos, além dos personagens universais, recria tipos específicos da sociedade grega, muito frequentes nas comédias escritas por Menandro, Filêmon e alguns outros. Embora, na composição dos personagens, Plauto faça uso do convencionalismo e, enfatizando suas características, invente caricaturas realmente cômicas, em alguns casos os resultados são surpreendentemente originais. Isso pode ser observado a respeito de Eunômia, por exemplo, um dos personagens pertencentes a "Aululária". A originalidade torna-se mais evidente quando ela é comparada com os outros personagens femininos do texto, evidenciando-se, entre as marcas de originalidade, o atributo romano que ela possui. Eunômia tem as principais características da matrona romana não só pela sua austeridade, seriedade e espírito prático, mas também pelo papel doméstico que ela desempenha e pelo relacionamento que ela mantém com seu irmão e com seu filho. Trabalhando assim, Plauto mostra habilidade tanto ao transpor a comédia "palliata" para o mundo romano quanto ao dar-lhe uma tonalidade particular.

Embora Lívio Andronico e Nêvio tenham sido os primeiros escritores a adaptar em latim peças dramáticas gregas, é com Plauto que a comédia latina vai atingir seu momento mais importante. A crítica de todos os tempos foi unânime em considerá-lo como o principal expoente do gênero cômico em Roma.

Pouco se conhece sobre a vida de Plauto — aliás como a da grande maioria dos autores latinos do chamado período helenístico. Sabe-se que nasceu na Úmbria nas imediações de 250 a.C.; em 254 a.C., talvez. Sabe-se também que era de família humilde, que se dedicou desde cedo ao teatro e que, por volta de 220 a.C., começou a compor peças teatrais inspirando-se nas obras de Menandro, Dífilo e Filemão, autores gregos que se filiaram à chamada Comédia Nova e que escreveram textos dos quais nos restam hoje alguns fragmentos.

A Comédia Nova floresceu na Grécia entre 330 e 250 a.C., aproximadamente, e se distinguia da Comédia Antiga do século V a.C. tanto no que diz respeito à estrutura de composição das peças como — e principalmente — pela temática e pelo tratamento conferido aos temas. A Comédia Antiga se caracterizava pelo tom agressivamente satírico e pela crítica, muitas vezes sarcástica e mordaz, feita à sociedade, ao regime político, às artes, aos sistemas educacionais e filosóficos. A Comédia Média, que veio a seguir, inicialmente se ocupou de temas mitológicos, tratando-os com humorismo e espírito. Enveredou, depois, por outra linha, procurando retratar costumes e criticar aspectos da vida. Tais assuntos foram retomados e aperfeiçoados pela Comédia Nova.

Plauto, conforme se disse antes, se inspirou em autores dessa última fase. Em alguns textos, como por exemplo em *A corda* (*Rud.* 32)¹, chegou a mencionar a fonte de que se valeu: no prólogo da peça a estrela Arturo diz que a história se passa em Cirene porque assim o quis Dífilo.

Entretanto, apesar de basear-se em obras gregas, Plauto conseguiu ser bastante original, impregnando suas peças de elementos romanos. É possível que essa romanização, considerada como uma das grandes inovações do teatro plautino e responsável pelo que se considerou mais tarde como a criação de um “teatro nacional” romano, nem sequer tenha sido intencional. Paul Veyne, em seu interessante artigo “L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturation”², ao mencionar as comédias de Plauto procura mostrar que, se o teatrólogo não manifesta em suas obras nenhuma espécie de fascinação pela Grécia, também não demonstra ressentimentos. Procura, antes de mais nada, divertir o seu público, fazendo-o ver o objeto mais interessante que pode existir: a humanidade, ou seja, eles mesmos.

1 Os títulos das comédias são citados em português. Nas referências, porém, empregam-se abreviações a partir do texto latino. A edição mencionada é PLAUTE, *Comédies. Texte ét. trad.* A. Ernou. Paris, Les Belles Lettres, 1952.

2 VEYNE, P. *L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations*. Diogenes, Paris, 106:8-9, 1979.

Haja ou não haja intenção de romanizar, o fato é que as comédias apresentam elementos romanos em seu bojo. E isto, evidentemente, se constitui em originalidade.

Plauto se vale exclusivamente da espécie dramática denominada *fabula-palliata*, a peça cômica ou tragicômica de assunto grego. As histórias se passam em cidades gregas — se é que, como ainda afirma Paul Veyne, um mundo imaginário se situa realmente em algum lugar³. As personagens têm nomes gregos — estranhos nomes, por vezes, por isso mesmo carregados de alto teor humorístico.

As influências latinas se evidenciam, porém, em numerosas passagens. A *Aulularia*, a *Comédia da panelinha*⁴, uma das mais conhecidas e mais apreciadas peças de Plauto, oferece-nos muitos exemplos do procedimento literário do comediógrafo, ao introduzir no texto elementos romanos.

Divindades itálicas se mesclam aos deuses gregos. O deus Lar, tipicamente latino e sem equivalente no panteão helênico, não só abre a comédia recitando o prólogo e falando de sua importância na casa romana como também é o objeto das reverências e homenagens a serem-lhe prestadas no casamento que se prepara no decorrer dos atos⁵. Euclião, o velho avaro, se refere, de forma um tanto irreverente, à deusa Fortuna, no diálogo que mantém com Estáfila, a escrava. Esta, por sua vez, menciona o templo da deusa, próximo da casa de Euclião. “Em minha ausência, não quero que se introduza ninguém em minha casa”, diz o avaro. “E ainda eu te digo mais: se a própria Boa Fortuna aqui vier, não a deixes entrar”. Estáfila responde: “Por Pólux, não tenhas medo; eu creio que ela própria terá o cuidado de não entrar. Nunca veio à nossa casa, apesar de morar aqui perto”⁶. *Fors Fortuna*, ou simplesmente Fortuna, *Fortuna Virilis*, *Fortuna Muliebris* ou *Fortuna Caeca* é a divindade romana que representa o acaso e a sorte. Adorada em cidades itálicas, tais como Preneste e Âncio, teve seu culto introduzido em Roma, conforme quer a tradição, nos tempos de Sêrvio Túlio.

Outra divindade muito antiga, cultuada no Lácio e mencionada na *Comédia da Panelinha* é Fides, a Boa Fé. Com medo de ser roubado, Euclião esconde a panelinha de ouro, encontrada na lareira de sua própria casa, no templo da Boa Fé. Esconde-a e faz a sua prece: “Ó Boa Fé, tu me conheces e eu te conheço. Cuidado, não vás desmentir o teu

3 VEYNE, p. 8 e seg.

4 Ver PLAUTO. *Aulularia* (A Comédia da panelinha). Trad. intr. notas A. Costa. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967. Os trechos traduzidos são transcritos desta edição.

5 Aul., p. 98.

6 Aul., p. 79.

nome, se te confio este depósito. Venho procurar-te, ó Boa Fé, pela confiança que me inspiras" (Aul. 582-286).

Mais adiante, desconfiando da deusa, o velho avarento procura outro esconderijo para a panela de ouro. Diz ele: "Agora estou pensando num lugar onde esconder isto, um lugar bem deserto. Há, fora dos muros, o bosque de Silvano, onde ninguém passa e cheio de salgueiros espessos: aí vou escolher um lugar. Sim, porque tenho mais confiança em Silvano que em Boa Fé" (Aul. 673-676). Silvano é uma velha divindade campestre romana. Representada inicialmente por uma árvore, depois por um velho de ar brincalhão, a divindade acabou por assimilar-se aos sátiros, de origem grega⁷, o que camuflou a sua verdadeira natureza.

Além das divindades existem outros elementos romanos na comédia. O ritual do casamento que se prepara, segundo informações dadas pelas próprias personagens, tem todas as características do ritual romano; a distribuição de moedas aos pobres, mencionada por Euclião no primeiro ato (Aul. 105 ss.), seria feita pelo presidente da cúria e a cúria, sabe-se, era a divisão distrital romana; em diálogos esparsos há referências a triúnviros e pretores, magistrados evidentemente romanos.⁸

Também no tratamento dado às figuras Plauto atribui não raro uma coloração local, talvez para conferir à comédia a atualidade que lhe é tão necessária. É verdade que o comediógrafo apresenta muitas vezes em suas peças os "tipos" convencionais da Comédia Nova, não comuns na sociedade romana: o soldado fanfarrão, pago por reis da Ásia, a moça raptada por piratas na infância e vendida a "lenos" que a encaminham à prostituição, o parasita guloso e bajulador. De permeio a eles há personagens "universais" como o paterfamilias, o jovem devasso e irresponsável, o amante pobre, o escravo astuto, "tipos" frequentes, com certeza, em Roma.

Personagens-"tipos" costumam apresentar, via-de-regra, características estereotipadas. É o que lhes confere o aspecto de caricaturas. Em Plauto, entretanto, embora se encontrem muitas vezes personagens com esses atributos, há também aquelas que apresentam traços particulares distintivos. Em alguns casos, até na caracterização das figuras pode-se perceber a "romanização". A Comédia da Panelinha, mais uma vez, oferece exemplos de figuras "romanizadas".

7 Cf. DICCIONARIO de mitologia greco-romana. São Paulo. Abril Cultural. 1973. p. 63-78.

8 Cf. PLAUTO. Aul., p. 30 e seg.

Euclião, o avaro, e Megadoro, o vizinho rico, têm, cada um à sua maneira, alguns elementos de romanidade: Euclião, em suas atitudes e em certos hábitos — no tratamento rude dado aos escravos e, contudo, amparado por lei, na irreverência, na irreligiosidade, na superstição, no costume de frequentar o barbeiro, o tonsor; Megadoro em sua ironia ácida e sutil, em sua finura, em seu espírito prático⁹.

E quanto às mulheres? poderíamos perguntar. Como Plauto as apresenta? Como as caracteriza? Sob que ângulos se mostra original?

Semelhantemente ao que acontece com os "homens", muitas das figuras femininas presentes nas peças do comediógrafo umbro não passam também de "tipos" ocorrentes na Comédia Nova: cortesãs ambiciosas, esposas enganadas, velhas amas, moças de boa família reduzidas à condição de escravas. Em algumas comédias, como *Os cativos* (*Captivi*), por exemplo, não há mulheres; em outras, como *Psêdolo* (*Pseudolus*), a mulher que é o motor de toda a história não passa de mera personagem muda.

Na Comédia da Panelinha, porém, há figuras femininas que merecem uma análise mais pormenorizada, dada a construção de que foram objeto.

Eunômia, irmã de Megadoro e mãe de Licônides — o jovem que seduzira a filha de Euclião —, e Estáfila, a velha escrava, suscitam observações em virtude das importantes peculiaridades que apresentam.

Sobre Eunômia faz Aída Costa uma análise precisa na "Introdução" à tradução da *Aulularia*, por ela realizada e publicada na Pequena Biblioteca Difel (textos greco-latinos).

Após ter mostrado as boas intenções da mulher em seu interesse pelo casamento do irmão e a argúcia que demonstrava ao simular humildade para convencê-lo, Aída Costa ressalta a importância de Eunômia em sua condição de *matrona* e o ascendente que tem sobre os homens da família: o velho Megadoro e Licônides, o filho arrependido. Assim se expressa a escritora ao concluir a sua análise: "Como se vê, de sua rápida intervenção na comédia, Eunômia é uma mulher da burguesia romana. Tem, de romana, uma discrição mais ou menos ativa, um notório bom senso e dedicação, que se inquieta com o celibato do mano e colabora para remediar um ato indecoroso do filho, salvaguardando a situação das vítimas. Tem, de universal, aquela humildade calculada, mansueta e bem feminina, de confessar as deficiências e os de-

9 PLAUTO. *Aul.*, p. 30 e seg.

feitos para tocar a masculina sensibilidade, ao lado de um zelo desinteressado e ativo para com os seres que lhe são caros, desprezando o interesse subalterno que lhe podia pertubar a fortuna do irmão, solteirão e sem outros herdeiros, e um casamento vantajoso do filho"¹⁰

Opõe-se a Eunômia, em condição social, a velha Estáfila. Eunômia é uma dama bem situada, rica, merecedora de consideração e respeito, como toda matrona romana; Estáfila é uma pobre escrava, já idosa, consoante informação fornecida pelo deus Lar ("Põe para fora a velha escrava" — Aul. 37). Em sua condição de serva presta-se a toda espécie de maus tratos infligidos pelo amo: injúrias, ofensas, ameaças, pancadas. Os diálogos travados entre ela e Euclião mostram a prepotência do velho, consciente dos direitos de um senhor romano sobre as pessoas consideradas de sua propriedade: direitos de vida e morte.

Estáfila sofre nas mãos de seu amo, pede-lhe explicações ("Por que bates em mim, pobre infeliz", — Aul. 42; "Por que motivo me puseste agora para fora da casa?" — Aul. 44), lamenta-se ("Antes me levassem os deuses à força do que servir-te desse jeito" — Aul. 50), procura compreender as atitudes de Euclião, sem contudo conseguir ("Por Cástor, não serei capaz de dizer que mal aconteceu ao meu senhor, não sou capaz de imaginar de que loucura está possuído" — Aul. 68-69).

Apesar das reclamações constantes — compreensíveis em sua situação — revela senso de humor, e também irreverência, na zombaria disfarçada, tão própria do romano, vislumbra nas respostas que dá a Euclião. Quando este lhe manda tomar conta da casa, retruca sem qualquer receio: "Tomar conta da casa? Para que não a carreguem? Sim, porque aqui em casa não há nada que interesse aos ladrões. Ela está cheia, mas é só de vazios e teias de aranha". (Aul. 81-84).

Seu espírito brincalhão e irônico transparece na pergunta que faz ao escravo Estrobilo quando o vê trazer os mantimentos para o casamento da jovem Fédria e não distingue entre as provisões e o esperado vinho: "Por acaso vão celebrar as núpcias de Ceres, Estrobilo?" (Aul. 352).

Por outro lado, Estáfila se revela cheia de solicitude em relação à moça de quem fora ama. Teme por ela como por si própria e deixa estravar suas preocupações em um curto monólogo, espontâneo e autêntico, quando se mostra ao

10 PLAUTO, Aul., p. 49.

público sem a presença de interlocutores: "Que fazer agora? estamos perdidas, a filha do meu senhor e eu. A vergonha do parto está muito próxima e vai tornar-se pública. O que até agora esteve encoberto e escondido não pode continuar em segredo. Vou entrar, a fim de que quando o amo voltar, tudo que mandou fazer esteja feito. Por Cástor, temo ter de engolir hoje uma taça de desgostos e amarguras" (Aul. 274-279).

Além de Estáfila, duas outras escravas se fazem presentes na **Comédia da Panelinha**: Frígia e Elêusis, flautistas alugadas por Megadoro e levadas por Estrobilo à casa de Euclião. São personagens mudas, sem função dramática e praticamente sem caracterização: sabemos apenas que Frígia é mais gorda que Elêusis porque Estrobilo se refere, por brincadeira, a esse fato (Aul. 332-334). Aparecem em cena para ilustrar um dos aspectos do ritual do casamento — a exigência de música de flauta — e provavelmente para que se pudesse executar, na cena de que tomam parte, um número de dança do qual participariam as flautistas e os cozinheiros. A coreografia sempre desempenhou importante papel no teatro plautino.

Das figuras femininas presentes na **Comédia da Panelinha**, resta-nos analisar Fédria, a filha de Euclião. Fédria não chega a surgir diante do espectador. Apenas sua voz é ouvida — e por uma única vez — quando, no momento de dar à luz, ela invoca em altos brados a proteção de Juno Lucina.

É uma personagem importante, entretanto, para a montagem da intriga, e uma figura instigante pela problemática que sugere.

Sabemos das características da moça pelo depoimento dos outros figurantes¹¹. O deus Lar a retrata no prólogo da comédia: é piedosa e boa e merece que, por sua causa, o pai avarento encontre a panela de ouro, escondida há tanto tempo, na lareira da casa (Aul. 24 ss.). Megadoro a aprecia em sua pobreza e simplicidade (Aul. 173). Os amigos a elogiam (Aul. 476). Licônides a ama e, embora tardiamente, procura reparar o mal que lhe fizera ao seduzi-la, casando-se com ela (Aul. 683-687).

Fédria propõe o aprofundamento em duas questões importantes. A primeira concerne às peculiaridades do casamento romano; a segunda a seu comportamento em relação a Licônides. Analisemo-las por partes.

11 Cf. CÂNDIDO, A. et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 88.

No que diz respeito às características do casamento romano temos dados valiosos na comédia, uma vez que a trama é montada em torno do matrimônio de Fédria. No Ato II, a velha Eunômia dialoga com o irmão — idoso e celibatário — apregoando-lhe as vantagens do casamento e a felicidade da paternidade. Compreende-se o posicionamento da senhora. A sociedade romana se baseava na organização familiar. O casamento é necessário para garantir a sucessão, a manutenção do patrimônio e a continuidade do nome e do sangue. Mas, por outro lado, como aliança de famílias, o casamento romano é um negócio: a moça usualmente traz um dote, a ser gerido pelo esposo, “ad onera matrimoni sustinenda”¹². Tentando subtrair-se ao dever de dotar a filha, Euclião recusa, a princípio, o pedido da mão da jovem, feito por Megadoro. “Eu não tenho dote para dar-te”, diz ele ao vizinho (Aul. 237). Este, no entanto, lhe revela a opinião que tem a respeito do assunto: “Pois não o dês. Contanto que ela traga consigo bons costumes, trará dote suficiente” (Aul. 238-239)¹³. Mais além, conversando com o futuro sogro, procura justificar a atitude que tomou. Para ele, os homens ricos deveriam casar-se com mulheres sem dote. Haveria mais paz na cidade e menos inveja. As esposas seriam menos exigentes, mais econômicas, mais tratáveis. “Mulher sem dote”, diz ele, “submete-se à autoridade do marido. Mulher que leva dote só faz a desgraça e a miséria do homem” (Aul. 534-535).

O casamento romano, porém, enquanto celebração, não tinha apenas seu lado jurídico. Havia também seu aspecto religioso e festivo. A *confarreatio* (forma solene do matrimônio, em oposição à *coemptio* e ao *usus*)¹³, realizava tais características. Foi a *confarreatio* a forma de casamento escolhida por Megadoro e Euclião. “Resolvi tomar coragem, afinal, hoje”, diz este, “para celebrar condignamente as núpcias de minha filha” (Aul. 373-374).

Tal modalidade matrimonial se caracterizava pela obediência a diversos ritos. A cerimônia previa preces e sacrifícios, após os quais um grande banquete era oferecido aos convidados. Euclião se dispõe a adquirir no mercado o necessário para tudo isso. Mas, como as carnes custavam muito caro, desiste do lado festivo do casamento e se limita aos deveres religiosos: compra incenso e coroas de flores para enfeitar o larário homenageando o deus Lar a fim de que este protegesse a filha em sua nova situação, dando-lhe a esperada felicidade. O deus, portanto, presidirá o casamento, num ritual tipicamente romano.

12 Cf. VASCONCELLOS, F.P. A mensagem jurídica em Os Adelfos de Terêncio. *Diálogos Clássicos*, São Paulo, 1:67, 1986.

13 Observação semelhante é também encontrada na comédia *Anfitrião*.

A segunda questão proposta pela figura de Fédria diz respeito a seu relacionamento com Licônides, o jovem enamorado. Diz o deus Lar no prólogo da comédia que “um jovem de alta posição” violentara Fédria na festa de Ceres. “Ele, o jovem”, acrescentava a divindade, “sabe quem é aquela a quem violentou; ela, porém, não o conhece nem seu pai a sabe desonrada” (Aul. 29-30).

Como explicar o incidente? Licônides afirma à mãe que seduzira a moça sob o efeito da embriaguês (Aul. 688-689) e, ao declarar-se a Euclião, confirma o que dissera: “Confesso que violentei tua filha na noite das festas de Ceres. Foi o vinho, foi o impulso da juventude” (Aul. 794-795).

Não sabemos exatamente quais as particularidades das festas de Ceres celebradas em Roma — as chamadas *Cerealia*. Virgílio, nas *Geórgicas*¹⁴, aconselha os jovens a fazerem libações com vinho em honra de Ceres, o que não condiz com o costume grego que prescrevia total abstinência de qualquer espécie de bebida durante os festejos em homenagem a Deméter. Ovídio, nos *Fastos*¹⁵, se refere às *Cerealia*, não chegando, contudo, a descrevê-las com precisão. Lembra, entretanto, que no dia 11 de de abril, quando se iniciam as festividades que duram nove dias — lembrança das nove noites durante as quais Ceres procurou pela filha raptada —, deve-se queimar grãos de incenso em homenagem à deusa ou, na falta de incenso, acender tochas odoríferas.

Vinho, incenso e tochas perfumadas, cujas resinas queimadas liberam fenóis altamente tóxicos, têm, em comum, o poder de excitar os sentidos, despertar a libido e entorpecer a razão. Sob o efeito de tais agentes — como o próprio Licônides confessa — não é de estranhar-se o comportamento dos jovens.

Todavia, talvez possamos ir um pouco mais além no exame do assunto, procurando encontrar outras significações na festa de Ceres.

Pierre Klossowski, em sua obra *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*¹⁶, procura relacionar o mundo da devassidão romana com o mundo cultural, as solenidades religiosas e os jogos. Baseando-se sobretudo na obra do arqueólogo suíço Bachofen, mas citando também numerosos autores antigos, Klossowski fala dos três estágios sociais pelos quais passaram as sociedades arcaicas: o matriarcado telúrico ou ctônico, sob o signo das

14 Geo. I, 343-4 (Cf. PLAUTO, Aul., p.60).

15 OVIDIO, *Fastos*, Intr. vrs. notas J.Q.Melgoza. México Universidad Nacional Autónoma de México, 1986. Libros IV-VI, p. 14 e seg.

16 KLOSSOWSKI, P. *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*. Paris, Fata Morgana, 1986.

divindades subterrâneas, quando a prostituição seria um ato ritual pelo qual a mulher se identificaria com as deusas que representavam a terra; o estabelecimento de um matrimônio, coincidindo com o surgimento de uma civilização agrária, matrimônio esse precedido de um hetairismo de caráter sagrado, em que as cortesãs hieródulas — vestígio ainda das práticas religiosas octônicas — se transformariam em matronas monogâmicas após o casamento; e, finalmente, um estágio patriarcal que se estabeleceu e ganhou contornos legais com a definição dos direitos masculinos.

O primeiro estágio se relacionaria intimamente com as divindades telúricas e infernais bem como com as deusas da vegetação natural e dos pântanos; o segundo com divindades que representam a transição entre o mundo das sombras e o da luz, entre a natureza bruta e a organização racional (Ceres e Prosérpina seriam um exemplo, assim como Diana, cuja anti-face é Hécate); o terceiro estágio se vincularia a Dionísio, ou Baco, preparando o triunfo do princípio viril.

Bachofen, citado inúmeras vezes por Klossowski, tentou encontrar na civilização romana vestígios dessas estruturas sociais. As lendas que envolvem a figura de Tanaquil, esposa de Tarquínio Prisco segundo a tradição, têm muitos elementos que evocam o matriarcado e a prostituição sagrada. Os atributos da estátua da rainha existente no templo do Quirinal aproximam-na de divindades orientais e de Vênus: o cinto, representando uma zona do universo, as sandálias, remetendo ao mundo das cortesãs, a roca e o fuso, fazendo lembrar as Parcas, divindades ctônicas e matriarcais.

Também evoca o estágio patriarcal e o hetairismo sagrado o culto a divindades femininas, muito antigas, ambíguas e misteriosas tais como **Bona Dea**, **Fortuna Muliebris**, **Acqa Larentia**, **Flora**, **Juno Caprotina**. **Bona Dea** representa a terra e se assimila, portanto, à **Magna Mater** asiática, a **Ops** (a equívoca e estranha Diana de Arícia ou a própria Ceres), a **Fauna** (a que favorece), a **Fatua** (a que fala), e a **Prosérpina**, filha de Ceres.

Das solenidades rituais em homenagem a tal divindade ou a tais divindades temos dados relativamente vagos, colhidos em documentos históricos e literários que deixam entrever algumas de suas características. Eram celebrações orgiásticas, regadas a vinho e enfumaçadas pela queima de elementos tóxicos como o incenso e as resinas, celebrações nas quais as mulheres, embriagadas e inebriadas, caíam num estado de transe ou de frenesi, ao som de flautas, de trombetas — e

possivelmente de instrumentos de percussão —, identificando com a terra sua natureza feminina e submetendo-se voluntariamente a fecundações fortuitas. Deixavam vir à tona sua condição de hetairas sagradas, entregando-se, não numa degenerescência ritual, mas numa retomada de cultos arcaicos, ao apelo de um amante ocasional ou de um recém-chegado desconhecido.

Ao mencionar a festa de Ceres várias vezes — com a discrição com que se mencionam coisas aparentemente clandestinas mas bem conhecidas — e fazendo possivelmente dessa discrição insinuadora um poderoso elemento cômico, é provável que Plauto haja deixado para nós mais um testemunho daquilo que se supõe ter existido, mais uma peça de um quebra-cabeças ainda por montar.

São as considerações que alinhávamos sobre o convencionalismo e a originalidade do comediógrafo ao construir as mulheres da uma obra nunca suficientemente analisada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 CÂNDIDO, A. et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- 2 DICIONÁRIO de mitologia greco-romana. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- 3 KLOSSOWSKI, P. *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*. Paris, Fata Morgana, 1986.
- 4 OVÍDIO. *Fastos*. Intr. vers. notas J.Q.Melgoza. Mexico, Universidad Nacional Autonoma de México, 1986. Libros IV-VI.
- 5 PLAUTO. *Aulularia*. (A comédia da panelinha). Intr. trad. notas A. Costa. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967.
- 6 ———. *Comédies*. Texte ét. trad. A. Ernout. Paris, Les Belles Lettres, 1952.
- 7 VASCONCELLOS, F.P. A mensagem jurídica em Os Adelfos de Terêncio. *Diálogos Clássicos*, São Paulo, 1:63-78, 1986.
- 8 VEYNE, P. *L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations*. Diogenè, Paris, 106:3-29, 1979.