



Moralização em cena: *sententiae* em *Rudens*, de Plauto

Moralization on the scene: sententiae in Plautus' Rudens

Rodrigo Felipe Ramos

Universidade Federal do Amazonas (UFAM), Manaus, Amazonas / Brasil

rodrigofeliperamos@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5524-0592>

Resumo: Este artigo discute a função das *sententiae*, um expediente retórico e moral, presentes na comédia *Rudens* de Plauto (III-II a. C.). A análise das *sententiae* contidas no prólogo e em diálogos entre mulheres e escravos permitiu ponderar sobre diferentes interpretações de classicistas modernos (DINTER, 2016; HUNTER, 1989; MOORE, 1998) no que se refere à possibilidade de essas passagens aparentemente admoestadoras serem fonte para uma compreensão efetivamente moralista das comédias plautinas. A leitura que este trabalho propõe é primordialmente contextual, isto é, não avalia as *sententiae* de forma isolada, mas aponta, sobretudo, para a necessidade de se considerar o contexto intratextual e extratextual da peça, estabelecendo correlações entre *sententiae* proferidas por personagens com outras passagens com que podem guardar conexões, e observando qual a contribuição das *sententiae* para o espetáculo dos jogos cênicos (*ludi scaenici*). Por isso, o estudo assume o texto da comédia em tela sob a perspectiva dos estudos teatrais não-aristotélicos de Florence Dupont (2017), nos quais a autora defende a comédia romana antiga como exemplo de um teatro no qual a performance é irremediavelmente ritualística, pois integra os jogos cênicos; estando a serviço não da *mimesis*, mas de um ludismo (*ludus*). As conclusões indicam que as *sententiae* são parte de uma técnica teatral cômica, sendo proferidas principalmente em cenas de engano, de disputa discursiva entre personagens e em cenas em que se renuncia indiretamente à moral dissimulada pelos personagens mais moralistas da peça, a saber: a divindade Arcturo (*Arcturus*) e o velho Dêmones (*Daemones*). Tal renúncia demonstra, portanto, que as *sententiae* não seriam, afinal, recurso de moralização em *Rudens*.

Palavras-chave: Plauto; *Rudens*; *sententiae*, metateatro, moralização.

Abstract: This article discusses the function of the *sententiae*, a rhetorical and moral expedient, in Plautus' *Rudens*. The analysis of the *sententiae* contained in the prologue and in dialogues between *mulieres* and *serui* allowed to ponder on different interpretations of modern classicists (DINTER, 2016; HUNTER, 1989; MOORE, 1998)

regarding the possibility of these apparently admonishing passages being a source for a moralistic understanding of Plautus' comedies. The reading that this work proposes is primarily contextual, namely: it does not evaluate *sententiae* by themselves, but it points, above all, to the need to consider the intratextual and extratextual context of the play, establishing correlations between *sententia* and characters given by other passages with which they can keep connections, and observing how the *sententiae* contribute to the spectacle of scenic games (*ludi scaenici*). In addition, the study assumes *Rudens*' text from the perspective of Florence Dupont's (2017) non-Aristotelian theatrical studies, in which the author defends ancient Roman comedy as a result of a ritualistic theatrical performance, in which theater is part of the scenic games, conditioned not by *mimesis*, but by ludicism (*ludus*). The conclusions indicate that the *sententiae* are part of a comic theatrical technique, being employed mainly in scenes of deception, of discursive dispute between characters and in scenes in which indirectly characters abandon the morality disguised by the most moralists in the play: Arcturus, the prologus, and Dêmones, the senex. Such a renounce demonstrates, therefore, that *sententiae* would not be a source for moralization in *Rudens*.

Keywords: Plautus; *Rudens*; *sententiae*, metatheatre, moralization.

1. Introdução

A comédia *Rudens* é uma dentre as vinte e uma peças atribuídas a Plauto (III-II a. C.),¹ tendo sido possivelmente encenada entre 200 e 190 a. C.² Se levamos em consideração a informação contida no prólogo, foi baseada em uma comédia de Dífilo (*Diphilus*),³ cujo título original é desconhecido.⁴ É uma comédia do tipo paliata (*fabula palliata*), isto é, comédia romana “à grega”, em que os atores principais usavam o pálio (*pallium*).⁵ Seus textos tinham como base textos da Comédia Nova grega,

¹ Cf. Duckworth (1994, p. 52).

² De Melo (PLAUTUS, 2012), em suas notas introdutórias, é resistente em assumir datas exatas para representação da peça *Rudens*. Outros críticos e tradutores têm assumido com razoabilidade esse período para encenação da comédia, cf., por exemplo, Couto (2006) e Nixon (PLAUTUS, 1980).

³ Cf. vv. 32-33. Duckworth (1994, p. 53-54) e Hunter (1989, p. 4) assumem que *Rudens*, assim como *Casina* e *Vidularia*, são adaptações de peças de Dífilo.

⁴ Há, no entanto, como comenta De Melo (PLAUTUS, 2012), a posição de Marx (1928) em sua edição crítica de *Rudens*, na qual defende a tese de que o título do original grego de *Rudens* seria *Epitropé*; postura a que De Melo (PLAUTUS, 2012) se opõe.

⁵ Ver Cardoso (2011, p. 27).

que eram traduzidos e adaptados ao contexto dos jogos cênicos romanos (*ludi scaenici*).

Rudens foi traduzida e publicada integralmente em português pela primeira e única vez já há algumas décadas, sob o título *O cabo*, por Jaime Bruna (1978);⁶ esse hiato tradutório que se estende até hoje não quer dizer, no entanto, que *Rudens* seja uma peça inferior às demais. Alguns estudos⁷ têm discutido sobre as influências de *Rudens* na comédia shakespeariana *A tempestade* (*The Tempest*). A influência na obra de Shakespeare, contudo, parece não ter sido suficiente para impulsionar novas traduções de *Rudens* para o português, o que ocorreu com outras comédias plautinas, por exemplo, os *Menecmos* (*Menaechmi*), atualmente considerada como a base para a *Comédia dos erros* (*The Comedy of Errors*). O fato é que, diferentemente da jocosidade explícita em *Menaechmi*, a comédia *Rudens*, por ser permeada de discursos que se pretendem admoestadores, pode ser considerada por alguns uma peça moralizante.⁸ Ao focarmos em recursos normalmente empregados para a moralização, as *sententiae*, pretendemos contribuir para rever esta questão.

A trama de *Rudens* é o desenrolar de um acontecimento anterior, o rapto da jovem⁹ Palestra (*Palaestra*), filha do velho Dêmones (*Daemones*),

⁶ Ver Rodriguez e Alvarez (2020) em estudo acerca do estado da arte no que diz respeito às traduções ao português (brasileiro e português) das comédias de Plauto.

⁷ Por exemplo, Torrão (1982) e Loudon (1999).

⁸ É o que propõe Dinter (2016) ao defender a possibilidade de a comédia romana ser fonte de máximas profícuas, destacando, inclusive, que uma passagem metateatral de *Rudens* (vv. 1249-1253), em que Gripo nega a efetividade das *sententiae* sobre o público, é apenas uma análise do público primário. Hunter (1989, p. 139) nos alerta sobre a tendência de passagens sapienciais da Comédia Nova grega e romana serem assimiladas – isoladamente de seu contexto teatral – a textos de antologistas, filósofos da ética e estudiosos da Antiguidade tardia.

⁹ Mesmo que no prólogo se registre, respectivamente, *uirgo* e *ancillula* (v. 74) como referência a Palestra e a Ampelisca, De Melo (PLAUTUS, 2012) classifica ambas no papel de *mulier* (“woman”). Já Nixon (PLAUTUS, 1980) as classifica como *puellae*, definindo-as como “slave girls of Labrax”. De acordo Duckworth (1994, p. 253), Palestra seria uma personagem feminina do tipo *uirgo* ou *puella* (“young girl”). Há de se considerar, no entanto, que, se por *meretrix*, em português “meretriz”, entendemos a nomenclatura mais usada para definir papéis em que uma personagem feminina é submetida à prostituição por um rufião nas comédias de Plauto, essa seria uma definição também adequada, a nosso ver, para as duas personagens. Algumas passagens da peça fazem pensar em uma possível mudança no papel de Palestra. Em nosso ponto de vista, ela e Ampelisca entram em cena com papéis de *meretrices* e, parece-nos emblemático que, depois de serem acolhidas pela sacerdotisa de Vênus (vv. 259-289), Palestra troca sua roupa molhada por ocasião do naufrágio, mudando de figurino, isto é, de papel,

ainda criança, por um pirata. A menina foi então vendida a um cafetão (*leno*), Labraz (*Labrax*), do qual pretendia comprá-la um jovem apaixonado (*adulescens*), Pleusidipo (*Plesidippvs*), se não tivesse sido ludibriado por Labraz. Este tenta fugir com o dinheiro e a pretendente do jovem, mas acaba sofrendo um naufrágio maquinado pela divindade Arcturo (*Arcturus*), o *prologus* da peça. O proxeneta perde de vista suas duas escravas, Palestra e Ampelisca, e deixa ir ao fundo do mar sua valorosa arca, mais tarde encontrada por Gripo (*Gripus*). O desastre ocorre nas proximidades de Cirene, cidade grega na qual, desterrado de Atenas, Dêmones passou a morar. A história de separação e reencontro de pai e filha é o pano de fundo da intriga (*negotium*) da trama.¹⁰ As empreitadas de Labraz contra Dêmones e Pleusidipo para recuperar suas escravas e as disputas pela arca perdida de Labraz são os fios condutores de uma sucessão de enganos¹¹ que se desenvolvem durante o espetáculo. Os responsáveis pela maior parte dessas tramoias são o escravo calejado (*seruus callidus*) Gripo, que age sempre em benefício próprio; e o escravo atarefado (*seruus currens*, lit. “escravo que corre”), Tracalião (*Trachalio*), que tem a missão de ajudar seu amo a recuperar sua amada Palestra.

A história da comédia, abreviada no apanhado geral que acabamos de apresentar, assim como seu *argumentum*, não é considerada neste estudo como uma narrativa à qual o espetáculo se submetia. Longe de uma interpretação puramente literária e de herança aristotélica, acreditamos que o texto (*scriptura*) obedece às leis do ritual dos jogos cênicos, isto é, ao ludismo (*ludus*).¹² O poeta, quando escreve (*scribere*) o texto, para que os atores o interpretem (*agere*), tem em vista tão somente que sua *scriptura* seja encenada; para isso, ao escrever as cenas de sua peça, leva

indo de *meretrix* a *uirgo*. No entanto, neste estudo, buscando uma classificação mais genérica, seguimos a posição de Melo (PLAUTUS, 2012), assumindo Palestra e Ampelisca como *mulieres*. Para entender melhor os níveis enunciativos das personagens da comédia romana e o jogo do poeta com os papéis, ver Dupont (2017, p. 146 e 147-150); para uma classificação mais geral das meretrizes na comédia plautina, cf. Ferreira (2012).

¹⁰ Segundo Dupont (2017, p. 158), a intriga (*negotium*) indispensável a uma comédia, emprestada da comédia grega, resumida no *argumentum* das comédias, consiste basicamente em um ou muitos enganos.

¹¹ Sobre o engano em Plauto, ver Cardoso (2010).

¹² Cf. Dupont (2017, p. 165).

em consideração tanto o papel que cada uma delas solicita quanto o ator que fará o papel.¹³

É por meio dessa leitura das comédias, como parte irremediável do ritual dos jogos, que concebemos nossa análise. Examinamos o texto, tendo em vista os fatores espetaculares, inferindo sobre como se comportavam dentro do jogo os elementos pretensamente moralistas, em especial as *sententiae*. Para tanto, elegemos dois focos analíticos: o prólogo e diálogos entre mulheres e escravos. Ao descentralizar o foco da narrativa dos personagens-tipo e dos conflitos repetitivos a leitura das comédias romanas, é possível lançar sobre elas um novo olhar. Dessa forma, este estudo visa, como desdobramento da investigação das *sententiae* em *Rudens*, demonstrar que revisitar as comédias romanas antigas é descobrir um teatro vivo, fortemente ligado à cultura e inseparável de seu ritual.

Devemos considerar, ainda, que há muitos termos, além de *sententia* (em português, “máxima”, “dito”, “sentença”), para designar uma reflexão moral curta que tem valor de verdade universal. Não nos interessa agora diferenciar cada termo, mas destacar que, conforme Albuquerque (1989, p. 35), “entre os gregos, ‘gnômê’ (pensamento) e ‘paroemia’ (instrução) cobrem as noções de provérbio, sentença, máxima, adágio, preceito etc., aparecendo em obras de Platão, Aristóteles e Ésquilo”. Essas duas noções (pensamento e instrução) parecem direcionar grande parte dos termos existentes que, quer em grego ou latim, quer em português, denominam enunciados apresentados como verdades sucintas e universais.¹⁴

Cumpramos estabelecer que, no presente estudo, entendemos as *sententiae* como reflexões ou ensinamentos gerais e concisos, baseados na experiência ou na observação humana sobre o mundo e seus mais variados aspectos, quais sejam, sociais ou existenciais, práticos ou abstratos. Por serem sumarizações de conhecimentos coletivos, têm valor como recurso retórico, nomeadamente quando essa verdade universal se apresenta como fundamento pouco refutável ao discurso de quem a pronuncia, conferindo-lhe credibilidade. O modo como a *sententia* é

¹³ Conforme preconiza Dupont (2017, p. 141 e 152-154).

¹⁴ Destacamos ainda, mesmo não pretendendo desenvolver essa discussão neste trabalho, que o *gnôme*, assim como seu possível correspondente romano, a *sententia*, têm diversas definições na tratadística retórica greco-romana. Para um panorama mais geral da história dos termos, cf. Pontes e Miotti (2020, p. 68-72); sobre a história do termo *sententia*, cf. Sinclair (1995, p. 120-121).

apresentada também é variável, podendo, algumas vezes, ser resultado de metáforizações engendradas pelo próprio enunciador.

2. Sobre as *sententiae* no teatro antigo

Além do aspecto ético/moral que Aristóteles (*Rh.*, 1394a e 1395b) e Cícero (*Rhet. Her.* 4. 24-25) associam às máximas, elas também podem ser empregadas para economizar na argumentação, fazendo com que o leitor não tenha dúvidas quanto às premissas do texto (DINTER, 2010, p. 53). Quintiliano (*Inst.* 8.5.27) já via nas *sententiae* um recurso para a sumarização, que servia como conclusão para o discurso. Elas facultam ao enunciador – no caso das comédias à própria personagem – reunir à sua causa um pensamento que seria, ao menos supostamente, aceito de forma coletiva como uma verdade e que possuiria fundamento em si mesmo.

Esses dois atributos das *sententiae*, o moral e o retórico, adequam-se bem aos mais diversos textos da Antiguidade e, especificamente no teatro, marcam um legado. É o que ressalta Dinter (2016, p. 129, tradução nossa), ao apontar que o uso de *sententiae* na comédia romana dá continuidade ao que se herdou da tradição teatral grega: “*sententiae* não são uma nova invenção de Plauto ou de Terêncio, mas antes constituem parte de um desenvolvimento cujas bases já foram estabelecidas séculos antes na comédia e na tragédia gregas”.¹⁵

Para nossa apreciação da função das *sententiae* nas peças plautinas, há de se considerar, mesmo que em termos aristotélicos, também certa diferença entre o drama trágico e o drama cômico. Na tragédia, concebida como um gênero elevado, não surpreende o espaço destinado a apontamentos morais sérios de caráter educativo e/ou filosófico; resta saber se na comédia, um gênero no qual se imitariam homens ou ações inferiores (*Poet.*, 1449a),¹⁶ há espaço para a moralização. Até que ponto podemos dizer que a tradição teatral grega de produção de *sententiae*

¹⁵ “*Sententiae* are not Plautus’ or Terence’s novel invention but rather constitute part of a development, the foundations of which were already laid centuries earlier in Greek comedy and tragedy”.

¹⁶ O texto da poética que tomamos como base é da tradução de Eudoro de Souza, cf. *Poética* (ARISTÓTELES, 2003).

abre espaço para moralização na comédia romana, especialmente nas comédias plautinas? E com que efeitos para a peça como um todo?

Herdeiros de uma tradição literária profundamente associada à moralização, os poetas gregos tinham um papel social importante enquanto preceptores de ideias, e naturalmente essa tradição é legada pelo teatro ático, inclusive pela comédia, do que é exemplo Aristófanes. Assim, como nos diz Hunter (1989, p. 137, tradução nossa), não restam dúvidas de que “o drama era um meio aceitável de se transmitir assuntos de importância geral para os cidadãos”.¹⁷ Mas o estudioso nos alerta ainda sobre uma notável alteração desse espaço de moralização nos tempos de Menandro e defende que “o palco da comédia romana nunca foi um espaço para discussões políticas sérias”. Corrobora essa interpretação também o que diz Moore (1998, p. 67, tradução nossa) sobre a moralização na comédia plautina:

Sempre que Plauto estabelece, implícita ou explicitamente, uma conexão entre teatro e moralização, sua mensagem é a mesma: o teatro, especialmente a comédia, é inadequado como fornecedor de verdades morais, e o público deve esperar dela não edificação, mas prazer.¹⁸

Já Quintiliano (*Inst.* 10.1.99-100), levando a visão de inadequação moral da Nova Comédia romana às últimas consequências, dirige a ela um ponto de vista amplamente negativo:

[99] Claudicamos particularmente na comédia. Ainda que Varrão, segundo afirmação de Élio Estilo, diga que as musas haveriam de usar a linguagem de Plauto se quisessem falar latim; ainda que os antigos teçam elogios a Cecílio; ainda que as obras de Terêncio contenham referências às de Cipião Africano (que são, no entanto, muito elegantes nesse gênero e que certamente teriam ainda mais atrativos se ele tivesse inserido versos trímetros jâmbicos), [100]

¹⁷ “There can be no doubt that drama was an accepted medium in which to air matters of general importance to the citizens”.

¹⁸ “Whenever Plautus implicitly or explicitly draws a connection between theater and moralizing, his message is the same: theater, especially comedy, is inadequate as a purveyor of moral truths, and audiences should expect from it not edification but pleasure”.

mal conseguimos uma tênue sombra da beleza da comédia grega, a ponto de a própria língua romana me causar a impressão de não dispor daquela sedução concedida apenas aos áticos, uma vez que nem os gregos a alcançaram em outra variante de sua língua. Afrânio se distinguiu com as comédias *togadas*; oxalá não tivesse enxovalhado os temas dos meninos com amores torpes, ao confessar seu próprio comportamento.¹⁹

Como podemos notar, as comédias romanas são consideradas por Quintiliano como extremamente falhas para os romanos, uma vez que os autores, segundo o rétor, não conseguiram alcançar o humor gracioso dos gregos. Para ele, as comédias podem ser qualificadas por meio da validade moral de seus temas, os quais seriam reflexo da moral de seus autores. Essa visão determinista ou categórica de Quintiliano, mesmo que muito difundida, não é infalível.

Esse é o ponto de vista de “Sententiousness in Roman comedy: a moralising reading”, estudo no qual Martin Dinter (2016) busca viabilizar outro olhar para as comédias romanas, assumindo a possibilidade de se retirar delas valores morais; para isso, o estudioso toma como objeto de análise precisamente as *sententiae*, vistas por ele como um efetivo expediente retórico e de moralização nas comédias, tendo como foco de sua análise as comédias *Adelphoe* e *Andria*, de Terêncio. O estudioso assume que as *sententiae* contribuem para a técnica cômica de *Adelphoe*, não perdendo de vista, no entanto, sua visão positiva quanto à validade educativa que possuem. Dinter (2016) também analisa brevemente passagens das comédias plautinas *Mercator* e *Rudens*, sempre dando destaque à conservação dos valores morais e principalmente à função

¹⁹ A tradução da passagem é de Bruno Basseto, cf. Instituição oratória tomo IV (QUINTILIANO, 2016); dessa mesma edição, citamos o texto correspondente em latim, que segue a edição da Loeb inglesa: [99] *In comoedia maxime claudicamus. Licet Varro Musas, Aelii Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturas fuisse, si Latine loqui vellent, licet Caecilium veteres laudibus ferant, licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur (quae tamen sunt in hoc genere elegantissima et plus adhuc habitura gratiae si intra versus trimetros stetissent), [100] vix levem consequimur umbram, adeo ut mihi sermo ipse Romanus non recipere videatur illam solis concessam Atticis venerem, cum eam ne Graeci quidem in alio genere linguae suae obtinuerint. Togatis excellit Afranius; utinam non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus mores suos fassus.*

retórica das *sententiae*, demonstrando que, por meio dessa função, elas se mostram como uma técnica cômica potencial.

Neste artigo, buscando um entendimento sobre o espaço da moralização na comédia romana, analisamos o conteúdo moral da comédia *Rudens* expresso em *sententiae* enunciadas na peça. Investigamos a validade da moral que aparentemente propõem, tendo em conta sempre o contexto em que são proferidas pelos personagens. Embora reconheçamos que o aspecto retórico será subsidiário nas análises, já que muitos personagens usam as *sententiae* como tática argumentativa no decorrer da peça, não é nosso objetivo neste estudo tipificá-las dentro dos quadros da literatura retórica antiga.

3. *Prologus* e *senex contra mulieres* e *serui*, ou um só jogo?

O prólogo das comédias romanas é a abertura do ritual dos jogos. Conforme lembra Dupont (2017, p. 132), o prólogo de comédias pode ser enunciado por um *prologus*, um personagem, geralmente não pertencente à história, que se dirige ao público e cujo ator não possui um papel,²⁰ sendo identificado por uma touca frígia. O *prologus* de *Rudens*, Arcturo, no entanto, é um “personagem-actante”,²¹ já que possui um nome próprio e, mesmo tendo sua participação restrita ao prólogo, foi o responsável pela tempestade que ocasionou o naufrágio do barco do cafetão Labraz, possibilitando a história de reencontro entre pai e filha. A variação do prólogo de *Rudens* à regra geral descrita por Dupont se deve, provavelmente, ao delineamento estratégico da história, que, a nosso ver, pretende jogar com o moralismo introduzido pelo próprio *prologus*. Ora, não há personagem melhor que uma divindade para um *prologus* que precisa impor, mesmo que falsamente, valores morais ao público e aos personagens.²²

²⁰ Entenda-se *persona*, segundo Dupont (2017, p. 145), uma máscara e um figurino para existir sobre o palco. Dupont (2017, p. 132) defende ainda que o *prologus* possui um “figurino de ator”, uma função teatral no espetáculo.

²¹ Cf. Dupont (2017, p. 145-147) sobre as diferenças entre actante, papel e ator.

²² Para ver como essa técnica teatral, que consiste em usar uma divindade como *prologus*, pode ser eficaz para a *captatio benevolentiae*, cf. Costa (2010, p. 9-10) sobre o público de *Anfitrião*.

Arcturo, uma divindade que diz ser enviada por Júpiter à terra para tomar conhecimento das condutas humanas, conduz um discurso altamente moralizador. Sua função na terra é ser os olhos da lei divina (vv. 9-15), não permitindo que o perjuro, o engano e outros vícios humanos triunfem em detrimento das boas ações. Arcturo, antes de apresentar de fato o *argumentum* da peça, enaltece os bons, ao evocar a *pietas*,²³ e condena os celerados. Isso podemos notar por meio da *sententia* que proclama: “Sacrificando aos deuses, gente piedosa alcançará graça mais facilmente do que os patifes” (*Rud.*, vv. 26-27),²⁴ e logo em seguida faz uma repreensão direta: “Por isso eu faço aos senhores, que são bons e vivem penetrados de piedade e boa fé, uma advertência: prossigam assim, para se alegrarem, mais tarde, de terem assim procedido”²⁵ (*Rud.*, vv. 28-30).

Ao lermos o prólogo, podemos imaginar, à primeira vista, que a comédia teria uma supervisão moral, controlada pela figura de uma divindade guardiã dos bons costumes. Para reafirmar sua autoridade, além de deixar claro que é enviado de Júpiter para cumprir a função de justiceiro (vv. 9-12), Arcturo usa *sententia* como meio para moralizar. Tendo isso em mente, resta examinar o comportamento dos personagens no que tange a esse moralismo inicial de Arcturo.

Notemos que a *sententia* proferida pelo personagem Palestra, “temos que suportar as coisas como são”²⁶ (*Rud.*, v. 252), tomada isoladamente, parece estar alinhada à visão moral iniciada por Arcturo no prólogo. A proposição surge durante um diálogo entre as mulheres (*mulieres*), a jovem (*uirgo*) Palestra e sua escrava (*ancillula*) Ampelisca, logo que se reencontram na praia, após se salvarem do naufrágio.

²³ Sobre aspecto moral religioso e a noção de *pietas*, cf. Souza e Moura (2019). Trataremos desse aspecto no decorrer do estudo.

²⁴ O texto latino de *Rudens* que tomamos como base é da edição de De Melo (PLAUTUS, 2012), e as traduções para o português são de Jaime Bruna (PLAUTO, 1978). O texto correspondente ao trecho em latim é o seguinte: *facilius si qui pius est a dis supplicans/quam qui scelestus inueniet ueniam sibi*.

²⁵ *idcirco moneo uos ego haec, qui estis boni/quique aetatem agitis cum pietate et cum fide:/retinete porro, post factum ut laetemini*.

²⁶ *hoc quod est, id necessarium est perpeti*.

Ampelisca pergunta se elas seguirão andando molhadas pela praia, e Palestra lança a *sententia* como argumento motivador, *i.e.*, uma *sententia* que surte como alento a quem sobreviveu a um desastre e precisa persistir. Nessa linha de pensamento, poderíamos de imediato associá-la a uma moral estoica de domesticação das emoções.²⁷ Há de se desconfiar, no entanto, se essa ou quaisquer outras *sententiae* retiradas das comédias plautinas, que podem nos remeter a pensamentos de escolas filosóficas do período helenístico, não seriam possivelmente irônicas.

Uma possível objeção quanto a se encarar a supracitada *sententia* como uma admoestação séria é o próprio contexto em que ela é proferida. Poderíamos apontar, por exemplo, que seria ingenuidade ver credibilidade em um ensinamento preconizado por uma mulher, categoria inferior ao homem na ordem social romana e, por conseguinte, geralmente assim representados no teatro da época.²⁸ No entanto, no contexto plautino, em que tantas vezes temos como herói cômico não raro um *seruus callidus*, e mesmo personagens femininos, como em *Cásina*, por exemplo, essa premissa não se mostra necessariamente verdadeira.²⁹

A validade da *sententia* parece se esclarecer quando notamos que Palestra, na cena anterior, durante seu monólogo (vv. 185-219), queixa-se de seu destino e do tratamento concedido a ela pelos deuses. O discurso moralizante do prólogo feito por Arcturo é posto em xeque quando retomado indiretamente por Palestra, como nos alerta Moore (1998, p. 78, tradução nossa): “Palestra argumenta contra a visão de mundo de Arcturo, reclamando depois de seu naufrágio de que o tratamento que ela recebeu dos deuses não está de acordo com sua vida virtuosa”.³⁰ A *sententia* em evidência revela uma moralização, a nosso ver, irônica, pois demonstra, ao contrário do que dizia a divindade, a necessidade de aceitação das injustiças, já que a boa conduta não se mostra bem recompensada.

²⁷ Sobre as relações entre a Comédia Nova e a Filosofia, ver Hunter (1989, p. 147).

²⁸ Cf. Bureau (2013), que discute acerca dos comentários atribuídos a Donato sobre as máximas contidas nas comédias de Terêncio.

²⁹ Cf. Segal (1987); sobre as mulheres em Plauto, ver Rocha (2010; 2015).

³⁰ “Palaestra argues against Arcturus's worldview, complaining after her shipwreck that the treatment she has received from the gods is not in keeping with her virtuous life”.

Os textos legados de Roma antiga evidenciam que as *sententiae* eram um recurso muito presente e prestigiado. Conforme nos diz Moore (1998, p. 67, tradução nossa):

[...] apesar do estereótipo moderno dos contemporâneos de Plauto como moralistas irremediavelmente severos seja um exagero, é inegável que Roma tinha uma longa e honrada tradição de moralização e que as *sententiae* moralizantes eram uma parte onipresente da vida e da literatura romanas.³¹

Sabemos que é devido a esse prestígio das *sententiae*, resgatadas de modo descontextualizado, que por muito tempo elas estiveram a serviço da educação. Exemplo disso é Públio Siro, do qual restam *sententiae* que o incluíram no currículo escolar provavelmente no início do primeiro século d. C. (PANAYOTAKIS, 2014, p. 4). Por outro lado, se tomarmos as *sententiae* em seu contexto teatral cômico, mais precisamente na comédia plautina em apreço, notamos que sua característica propriamente moralizante dá lugar a um didatismo dissimulado, que é parte de uma técnica cômica. Isso se deve, possivelmente, a uma função espetacular, pois é aceitável e contribui para o ritual dos jogos a inversão moral das *sententiae* e a contestação aos ensinamentos preconizados pelos personagens pretensamente moralistas, o *prologus* Arcturo e o velho (*senex*) Dêmones. Segundo Dupont (2017, p. 134-135), a função do *prologus* é brincar com o ritual de abertura, não possuindo ele qualquer autoridade sobre o público.

Além de Palestra, Ampelisca também se mostra cética quanto ao ponto de vista moral que o público apreendera na parte inicial da peça. Ao interromper e retrucar a *sententia* do escravo Tracalião sobre a esperança, e após um longo diálogo sobre o estado deprimente em que Palestra se encontrava por acreditar ter perdido a cestinha com seus pertences no

³¹ “Although, the modern stereotype of Plautus's contemporaries as hopelessly stern moralists is an exaggeration, it is nevertheless undeniable that Rome had a long and honored tradition of moralizing, and that moralizing *sententiae* were a ubiquitous part of Roman life and literature”.

naufrágio, Ampelisca demonstra que acontecimentos bons nem sempre sucedem com aqueles que são esperançosos. Vejamos:

TRA. Muitas vezes, quando menos se espera, sei eu, acontecem coisas boas. AMP. **Eu, porém, sei de muitos esperançosos a quem a esperança enganou.** TRA. Portanto, um espírito sereno é o melhor tempero das misérias (*Rud.*, vv. 400-402, grifo nosso).³²

As *sententiae* de Palestra e Ampelisca são algumas das evidências que nos indicam que o *prologus*, na verdade, criou um discurso nada eficaz enquanto valor moral e que seus apelos à boa conduta são percebidos, possivelmente, como dissimulação pela plateia. A função de Arcturo seria, então, não a de promover educação moral, mas dissimular admoestações para que, durante o jogo, a desconstrução das preconizações fizesse rir, em um notável jogo de contrastes entre sua posição e a de outros personagens, como vimos nas falas de Palestra e Ampelisca.

Curiosamente, ainda no excerto supracitado, Tracalião reformula sua opinião e se alinha à fala de Ampelisca, o que muito possivelmente se deve não exatamente por ter-se rendido à força retórica da resposta, mas por puro cinismo, considerando que, durante a cena, Tracalião corteja a moça. Desse diálogo entre Ampelisca e Tracalião, ainda na terceira cena do segundo ato, resulta a *sententia* “Quem tem juízo deve reconhecer e proclamar a verdade”³³ (*Rud.*, v. 338), um lamento de Ampelisca acerca de sua idade, e ao qual Tracalião instantaneamente se opõe quando galanteia a escrava algumas passagens depois.

A cena de cortejo, em especial, chama a atenção para um aspecto muito observado modernamente nos estudos sobre a comédia plautina, o metateatro.³⁴ Observemos o diálogo a seguir.

³² *nam multa praeter spem scio multis bona euenisse/at ego etiam, qui sperauerint spem decepisse multos/ergo animus aequos optimum est aerumnae condimentum* (grifo nosso).

³³ *uerum omnis sapientes decet conferre et fabulari.*

³⁴ Sobre a história do conceito de metateatro quando aplicado ao teatro antigo e a comédias de Plauto, cf. Cardoso (2005, p. 21-188).

TRA. Oh! Viva, meu amável Netuno! Não há jogador mais sábio que tu! Realmente, que jogada de mestre foi a tua! Arrastaste um perjuro! E onde está agora Labraz, o cáften? AMP. Morreu, suponho, de tanto beber. Netuno esta noite o regalou com copázios enormes. TRA. Teve de beber um almude inteiro dumavez, aposto! **Querida Ampelisca, como gosto de você! Que uva você é! Ouvi-la é sorver goles de moscatel!** (*Rud.*, vv. 358-364, grifo nosso).³⁵

Ao analisar a passagem, não podemos esquecer que, se confiarmos em Donato (séc. IV d. C.), na época de Plauto mulheres não atuavam. Estamos, então, diante de um ator homem que elogia outro ator homem, este a caráter para atuar representando uma mulher. Ampelisca responde ceticamente sobre seu estado, dizendo que a idade vai-se perdendo com o tempo, e quando Tracalião responde negativamente, também com possível ironia, ela, diante disso, profere a *sententia*. O que não impede ao escravo atarefado de dar a investida que observamos na cena supracitada.

Ampelisca também é cortejada por Ceparnião por toda a cena seguinte (vv. 414-58), e depois de prontamente recusar todas as tentativas de galanteio do escravo de Dêmones, promete dar a ele o que quiser caso encha seu cântaro de água (v. 436). Certamente a promessa é apenas um meio de ludibriar o escravo, de modo a ter realizado seu pedido. A propósito, a promessa não se conclui, pois Ampelisca volta para o templo de Vênus, e quando, empolgado, Ceparnião volta com o cântaro cheio de água, a moça já não está (vv. 458-484).

Isso nos mostra, primeiro, que a *sententia* proferida por Ampelisca sobre a verdade, na cena com Tracalião, cai por terra, pois, quando deseja atingir seu objetivo, a escrava não hesita em enganar. Segundo, que a exploração das características femininas de uma personagem cujo intérprete é um homem se mostra um recurso teatral potencialmente

³⁵ TRA. *oh, Neptune lepide, salue!/nec te aleator nullus est sapienter profecto./nimis lepide iescisti bolum: periurum perdidisti./sed nunc ubi est leno Labrax?* AMP. *periit potando, opinor:/Neptunus magnis poculis hac nocte eum inuitavit./*TRA. *credo hercle αναγκαίω datum quod biberet. ut ego amo te,/mea Ampelisca, ut dulcis, ut mulsa dicta dicis!* (grifo nosso).

relevante para o sucesso da comicidade nas cenas,³⁶ também minando a seriedade da *sententia*.

Ainda no mesmo diálogo com Ampelisca, Tracalião sai em defesa de seu amo, Pleusidipo, a quem a *mulier* critica duramente por ter permitido que Labraz, o *leno*, raptasse Palestra, elaborando um discurso metafórico:

TRA. Sabe duma coisa? Quando uma pessoa vai aos banhos lavar-se e não tira os olhos de cima da roupa, ainda assim lha roubam, tanto mais quando não está certa de qual dentre eles é para vigiar. **Para o gatuno é fácil ter na mira aquele a quem espreita; quem guarda é que não sabe quem é o ladrão** (*Rud.*, vv. 382-385, grifo nosso).³⁷

A *sententia* por nós grifada é usada como conclusão moral para a metáfora engendrada na fala do escravo. Nesse exemplo, o que salta aos olhos é a esperteza de Tracalião, que, como um típico *seruus callidus*, está geralmente atento a dar prontas respostas e a prezar pela integridade de seu amo. A metáfora e a *sententia* utilizadas, portanto, ressaltam o caráter retórico bastante presente nos discursos desse tipo de personagem, que tenta, por diversas maneiras, convencer em benefício de sua causa aquele que é seu opositor no discurso.

Segundo Hunter (1989, p. 139), o fato de na Comédia Nova grega ter sido descoberta uma grande quantidade de trechos voltados para o edificante e por assim ter-se constituído enquanto *corpus* até o século XX, graças a reproduções de autores posteriores, sobre toda a Comédia Nova recaiu uma impressão possivelmente ilusória de moralização. Não queremos dizer, no entanto, que os textos desse tipo de comédia, seja grega ou romana, triunfam o caos e o completo abandono aos padrões morais, mas pretendemos demonstrar que em *Rudens* a moralização quase sempre é desafiada, não podendo ser levada *a cabo* – se nos concedem espaço para o trocadilho.

³⁶ Cf., por exemplo, a cena de engano, em *Casina*, analisada por Rocha (2010, p. 71-76).

³⁷ *scin tu? etiam qui it lauatum/in balineas, quom ibi sedulo sua vestimenta seruat,/ tamen surrupiuntur, quippe qui quem illorum opseruet falsust;/fur facile quem opseruat uidet: custos qui fur sit nescit* (grifo nosso).

Plauto segue a tradição de moralização da Comédia Nova e, em seus textos, como vemos em *Rudens*, estão presentes muitas passagens que remetem a padrões morais. Além disso, é evidente que o autor inseriu as passagens sapienciais de forma estratégica nas comédias: um indício disso é que há menções diretas a tais máximas, geralmente designadas como *sententia* ou, como em *Rudens*, *dictum*.³⁸ O que nos chama mais a atenção, sobretudo, é encontrarmos uma impressão de um dos personagens precisamente quanto ao uso desses ensinamentos na comédia.

Trata-se do diálogo em que Dêmones formula um discurso moralizante direcionado a Gripo, e o escravo prontamente se opõe aos ensinamentos de seu senhor.

DEM. Gripo, Gripo, **na vida do homem existem muitas armadilhas, onde há ardis para enganá-lo**. E, caramba! as mais das vezes nelas se coloca uma isca; quando algum ganancioso se atira avidamente sobre essa isca, cai na armadilha graças à sua avidez. A quem se acautela refletida, instruída e astutamente, é dado gozar por muito tempo honestamente daquilo que honestamente adquiriu. Segundo me parece, esta presa nos vai ser apresada; que se vá com mais proveito nosso do que veio. Você quer que eu esconda uma coisa que me trazem, quando sei que é alheia? Não é aqui Dêmones quem fará isso. **Nada mais próprio de homem avisado do que precaver-se do remorso de más ações**. A mim não me interessa ter parte em ganhos sujos. GRI. Já ouvi antes comediantes proferindo **máximas sábias** [*sapienter dicta dicere*] como essas; eles arrancavam aplausos, ao ensinarem ao povo essa **linda moral** [*sapientes mores*]. Mas quando os espectadores se dispersavam cada qual para sua casa, ninguém se moldava pelos ensinamentos dos comediantes (*Rud.* vv. 1235-1253, grifo nosso).³⁹

³⁸ O levantamento lexical quanto aos termos empregados nos textos das comédias de Plauto que se referem às máximas deve ser ainda realizado em estudo posterior.

³⁹ DAE. *o Gripe, Gripe, in aetate hominum plurumae/fiunt trasennae, ubi decipiuntur dolis./atque edepol in eas plerumque esca imponitur:/quam si quis avidus poscit escam auariter;/decipitur in trasenna auaritia sua./ill' qui consulte, docte atque astute cauet,/diutine uti bene licet partum bene./mi istaec uidetur praeda praedatum irier;/*

A fala sentenciosa do velho Dêmones surge depois de Gripo ter apontado, indignado por aquele recusar-se a ficar com o baú, que a causa da pobreza de Dêmones é sua bondade. A passagem faz saltar aos olhos não o caráter dos personagens, mas o contraste entre os papéis *senex* e *servuus callidus*, típica da Comédia Nova. É graças a essa oposição de ordem do repertório teatral que ao escravo calejado é permitido fazer ruir o discurso do velho. Segundo Moore (1998, p. 79), esse diálogo faz desmoronar a fachada moral da peça, pois, enquanto o discurso de Dêmones retoma o preceito moral iniciado no prólogo, Gripo mina a moralização do amo com sua fala altamente metateatral, sugerindo que a plateia não leva a sério os preceitos expressos nas comédias. Já Hunter (1989, p. 140-141), ao comentar a passagem, destaca o caráter desconfiado de Gripo e, em lugar de destacar totalmente a moralidade, defende a importância de se considerar o contexto dramático ao analisar as passagens morais das comédias.

4. Considerações e conclusões gerais

Há outros quadros em que as *sententiae* são utilizadas nessa mesma comédia. Um deles é o seu uso em cenas de engano, união de teatro enganoso e moralização que, segundo Moore (1998, p. 67, tradução nossa), revela “que a moralização teatral é um elemento esperado do drama, ornamental ao invés de educacional”.⁴⁰ Isso ocorre, por exemplo, à altura do quarto ato das edições modernas, quando Tracalião lança mão da *sententia*: “Favor feito aos bons nunca é perdido”⁴¹ (*Rud.*, v. 939^a). Aqui, o personagem tenta ludibriar Gripo, para que ele divida o tesouro que encontrou no mar.

ut cum maiore dote abeat quam aduenerit./egone ut quod ad me allatum esse alienum sciam/celem? minime istuc faciet noster Daemones./semper cauere hoc sapientes aequissimum est/ne conscii sint ipsi maleficis] suis./ego mi collusim nil moror ullum lucrum./GRI. spectau ego pridem cômicos ad istunc modum/sapienter dicta dicere, atque is plaudier./quom illos sapientes mores monstrabant poplo:/sed quom inde suam quisque ibant diuorsi domum,/nullus erat illo pacto ut illi iusserant (grifo nosso).

⁴⁰ “This union of deceptive theater and moralizing suggests that theatrical moralizing is an expected element of drama, ornamental rather than educational”.

⁴¹ *nam bonis quod bene fit hau perit.*

Também as *sententiae* possibilitam identificar tendências ideológicas, como defende Dinter (2010, p. 54-55): “ao observar somente as *sententiae*, nós estripamos a narrativa e mantemos somente a ideologia”. Disso é exemplo a *sententia* de Tracalião: “uma mulher é sempre melhor calada do que falando”⁴² (*Rud.*, v. 1114), que evidencia o lugar ignóbil destinado ao feminino não só nessa comédia plautina, mas também em tantas outras. Em geral, lembra Dinter, as *sententiae* veiculam visões conservadoras baseadas no cenário das concepções sociais da república romana.

Destacamos, ainda, que as *sententiae* são parte de um repertório linguístico e cultural de uma sociedade e podem atravessar séculos como conhecimento ancestral passado de geração a geração pelos mais diversos meios, sendo adaptadas a diferentes culturas e difundidas pelas artes em geral. Poderíamos, como exemplo disso, tomar a *sententia* de Cármenes, “sucede a você aquilo a que tantos aspiram/acharem o que procuram”⁴³ (*Rud.* vv. 873-874), como um conhecimento que pode ter-se cristalizado até os dias atuais, e que nos chega, com possíveis variações, como a máxima popular “quem procura acha”⁴⁴.

Tantas outras passagens mostram que a moral da peça – o bem sendo recompensado e o mal sendo punido – é retomada negativamente por vários personagens. Disso é exemplo a sacerdotisa, que, apesar de dedicada às suas incumbências, é pobre (vv. 280-283); e também os pescadores que, mesmo aparentemente fiéis a Vênus, padecem de fome quando a sorte não é favorável (vv. 300-305). Do mesmo modo, também invertendo a preconização moral, Labraz não é punido, mas sim convidado para jantar com Dêmones ao final da comédia. Esse fim concedido a Labraz destoa significativamente do destino conferido a outros proxenetas, como Dórdalo (*Dordalus*), em *Persa*, e Capadócio (*Cappadox*), em *Curculio*, que, em

⁴² *quia tacita est melior mulier semper quam loquens.*

⁴³ *tibi optigit quod plurimi exoptant sibi/ut id quod quaerant inueniant sibi.*

⁴⁴ Apontamos essa interpretação como uma possibilidade; não pretendemos estabelecer relações diretas e absolutas, já que essas formulações podem ter origens diversas, além de coexistirem em muitas línguas. Para exemplo de investigação nesse sentido, veja-se o dicionário de Renzo Tosi (1996).

níveis diferentes, são penalizados. Tal contraste revela em *Rudens* uma condução necessária a um desfecho que, assim como o discurso de outros personagens, oponha-se à lei moral estabelecida pelos personagens mais moralistas da peça: Arcturo e Dêmones.

Segundo Hunter (1989, p. 145), embora nem sempre, geralmente, na Comédia Nova “os homens bons” são recompensados, e “os maus” são punidos; portanto não é surpreendente encontrar passagens de reflexões gerais enaltecendo as virtudes ou lamentando o declínio dos padrões morais. E por isso também vemos Dêmones reencontrar sua filha perdida, e Pleusídipo ficar com sua amada Palestra.

Sabemos que a desordem não pode ser generalizada, sob pena de uma não identificação da plateia com o espetáculo, que levaria a ocasionar, possivelmente, o fracasso da comédia. No entanto, as constatações a que chegamos neste estudo corroboram o pensamento de Dupont (2017, p. 131) no que tange ao que a estudiosa considera a lei geral dos *ludi*: a recusa do sério. As *sententiae*, em *Rudens*, não são admoestações morais severas, mas parte de uma técnica cômica que se baseia na subversão moral dos valores pregados principalmente pelo *prologus* e pelo *senex* da comédia, Arcturo e Dêmones. Trata-se, portanto, de um jogo com o próprio jogo; o estabelecimento de uma lei construída no palco e que é corroída progressivamente diante dos olhos da plateia. Independentemente de propiciar qualquer aprendizado moral ao público, as dissimuladas admoestações têm como principal efeito na comédia *Rudens* o de fazer rir.

Agradecimentos

Agradecemos aos docentes da disciplina Tópicos de Línguas e Culturas Clássicas (Grego e Latim), ministrada no segundo semestre de 2020, no âmbito do programa de Pós-Graduação do IEL/Unicamp, em especial à profa. Dra. Isabella Cardoso, pelas pertinentes sugestões de leitura e pelas discussões que possibilitaram o aperfeiçoamento deste estudo. Também somos gratos ao prof. Dr. Beethoven Alvarez pelas essenciais contribuições feitas a este texto durante o colóquio promovido pela disciplina e também por ter sido quem nos sugeriu assumir como objeto de estudo do nosso projeto de mestrado as *sententiae* em Plauto; do qual resulta, como uma delimitação, este texto.

Referências

ALBUQUERQUE, M. H. T. *Um exame pragmático do uso de enunciados proverbiais nas interações verbais correntes*. 1989. 169 f. Dissertação (Mestrado em Filologia Românica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Alexandre Júnior *et al.* Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.

BUREAU, B. Tércence moralisé: les sententiae de Tércence selon le commentaire attribué à Donat. *In: Mauduit, Christine ; Paré-Rey, Pascale (ed.). Maximes théâtrales en Grèce et à Rome. [S. l.] : de Boccard, 2011. p. 6-23. Collection du Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Occident Romain. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00879725>. Acesso em: 22 nov. 2021.*

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

CARDOSO, Isabella. Ilusão e engano em Plauto. *In: CARDOSO, Zélia de A; DUARTE, Adriane da S. (org.). Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010. p. 95-126.

CARDOSO, Z. *A literatura latina*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Tradução e introdução de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo: Hedra, 2005.

COSTA, Lilian. *Mesclas genéricas na “tragicomédia” Anfitrião de Plauto*. 2010. 222 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

COUTO, Aires. *Plauto Comédias I*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Coimbra: FLUC-UC, 2006.

DINTER, M. Sententia na épica latina. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 14, p. 51-62, 2010. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i14p51-62>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73929>. Acesso em: 16 jun. 2020.

DINTER, M. Sententiousness in Roman Comedy: a moralising reading. *In: MANUWALD, G.; HARRISON, S. e FRANGOULIDIS, S. (org.). Roman*

Drama and its contexts. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016, p. 127-142. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110456509-008>.

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

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

FERREIRA, C. B. F. *Reconstrução de uma cortesã na Roma antiga nas peças de Plauto*. 2013. 90f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

HUNTER, R. L. *The new comedy of Greece and Rome*. Cambridge: University Press, 1989.

LOUDEN, B. The Tempest, Plautus, and the Rudens. *Comparative Drama*, Kalamazoo, v. 33, n. 2, p. 199-233, 1999. DOI: <https://doi.org/10.1353/cdr.1999.0034>.

MARX, F. *Plautus Rudens: Text und Kommentar*. Leipzig: B.G. Teubner, 1928.

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

PANAYOTAKIS, C. Towards a new critical edition of the Sententiae associated with Publilius. *Aliento*, Nancy, v. 5, p. 15-50, 2014.

PLAUTO. *Comédias* (O Cabo, Caruncho, Os Menecmos, Os Prisioneiros, O Soldado Fanfarrão). Tradução e notas de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

PLAUTUS. *Rudens*. Edited by Wolfgang De Melo. London: Harvard University Press, 2012.

PLAUTUS. *The rope*. Translation by Paul Nixon. London: Harvard University Press, 1980.

PONTES, J.; MIOTTI, C. Declamação e paremiologia: alguns exemplos de provérbios e sentenças nos Excerpta de Calpúrnio Flaco. *Revista Graphos*, João Pessoa, v. 22, n. 1, p. 67-82, 17 jun. 2020. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1516-1536.2020v22n1.50240>. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/50240/30621>. Acesso em: 30 nov. 2020.

QUINTILIANO. *Instituição Oratória*. Tomo IV. Ed. Bruno Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2016.

ROCHA, C. M. “*Perfume de mulher*”: riso feminino e poesia em Cásina. 2010. 220f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ROCHA, C. M. *De linguado a lingua(ru)da*: gênero e discurso das mulieres plautinae. 2015. 251f. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

RODRIGUEZ, R.; ALVAREZ, B. Plauto brasileiro: breve história das traduções da comédia plautina no Brasil. *Tradução em Revista*, Rio de Janeiro, v. 28, n.1, p. 117-138, 2020. DOI: <https://doi.org/10.17771/PUCRio.TradRev.48195>. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/48195/48195.PDF>. Acesso em: 30 jun. 2020.

SEGAL, E. *Roman laughter: the comedy of Plautus*. New York: Oxford University Press, 1987.

SINCLAIR, P. *Tacitus the sententious Historian: a sociology of rhetoric in Annales 1-6*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1995.

SOUZA, F. D.; MOURA, F. M. A noção de *pietas* nas práticas religiosas de Rudens. *Principia*, Rio de Janeiro, n. 39, p. 33, 2019. DOI: <https://doi.org/10.12957/principia.2019.48168>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/principia/article/view/48168/32307>. Acesso em: 30 jun. 2020.

TORRÃO, J. M. N. Reflexos da Rvdens de Plauto em *The Tempest* de Shakespeare. *Arquipélago: Revista da Universidade dos Açores*, Ponta Delgada, n. 4, p. 195-224, jan. 1982.

TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. Martins Fontes, 1996.

Recebido em: 31 de janeiro de 2021.

Aprovado em: 06 de abril de 2021.

TRADUÇÕES

