



A expressão de felicidade na comédia plautina

The expression of happiness in the plautine comedy

Fellipe Duarte da Silva Alves de Souza¹

<http://orcid.org/0000-0003-3558-378X>

fellipe.duarte.sa@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v11i2.62406>

RESUMO: Neste artigo, intentamos analisar como a expressão de felicidade se mostra nas falas do drama plautino, em cenas variadas, como recurso que promove a manutenção da face positiva das personagens-tipo. Interessa-nos, sobretudo, analisar o uso plautino explícito de *gaudere* ora na assertiva empática de *Sosia* em *Amphitruo* (vv. 957-961), ora na saudação malsucedida entre os *senes* de *Trinummus* (v. 51-54), ora na comunicação *in absentia* de *Dordalus* para *Toxilus* em *Persa* (v. 501-502), dentre outros exemplos. Levando em consideração o contexto cênico e as perlocuções que provoca, concluímos que as funções desempenhadas por *gaudere* reduzem a distância social entre os interlocutores e aludem à comensalidade social e religiosa da *Vrbs*.

PALAVRAS-CHAVE: Plauto; Felicidade; Polidez positiva.

ABSTRACT: In this article, we intend to investigate how the expression of happiness is shown in the speeches of the Plautine drama, in different scenes, as a resource that promotes the maintenance of the stock characters' positive face. We are particularly interested in analyzing Plautus' explicit use of *gaudere*, either in *Sosia*'s empathic assertion in *Amphitruo* (vv. 957-961), or in the unsuccessful greeting between the *senes* of *Trinummus* (v. 51-54), or in communication in absentia from *Dordalus* to *Toxilus* in *Persa* (vv. 501-502), among other examples. Taking into account the scenic context and the perlocutions it provokes, we conclude that the functions performed by *gaudere* reduce the social distance between the interlocutors and allude to the social and religious commensality of the *Vrbs*.

KEYWORDS: Plautus; Happiness; Positive Politeness.

¹ Mestre em Letras Clássicas (UFRJ, com apoio da CAPES), doutorando em Letras Clássicas sob orientação de Fernanda Messeder Moura (PPGLC, UFRJ). Esta publicação tem por base a comunicação “A expressão de felicidade na comédia plautina”, apresentada no VIII Colóquio do Grupo de Pesquisa Estudos sobre o Teatro Antigo em 14/09/2022.



1. Introdução

Plauto compôs, por um processo de *contaminatio*², peças que são sensíveis à dinâmica social romana dos séculos II e III a.C. Os diálogos cômicos delimitam com clareza a distinção entre locutor e alocutário, e, frequentemente, por meio de perlocuções anedóticas, resultam na expressão pragmática de emoções. No que concerne à expressão da felicidade, a comédia plautina, objeto a que nos dedicamos neste artigo, desvela um uso nuançado da elocução expressiva de felicidade, como observaremos em *Amphitruo* (vv. 957-961), *Trinummus* (v. 51-54), *Persa* (vv. 501-502) e outras peças.

A Roma Arcaica, período em que está inserida a composição plautina, é marcada pela afluência de práticas religiosas e costumes helênicos, que são representados de modo engenhoso em Plauto. A discursividade plautina é perpassada, por exemplo, tanto por teônimos oriundos de sincretismo religioso (e.g. *Apollo*, *Iuppiter*, *Venus*, *Mars*) quanto por teônimos próprios dos primórdios do Lácio ou vinculados a virtudes próprias de Roma (e.g. *Lar familiaris*, *Fides*). Como é perceptível desde o título de peças como *Persa* e *Poenulus*, por vezes, o uso do estrangeiro visava despertar o interesse do público quiritário, que já estava habituado a ter contatos com o Mediterrâneo em virtude das conquistas romanas. Conforme Allen (2020, p. 129), tratando de *Poenulus*: “O humor deve ter sido baseado nas próprias experiências dos romanos com relação a meninos púnicos em sua presença”³. No que concerne à recepção romana de elementos próprios da Grécia, como, por exemplo, o pálio e antropônimos transliterados do grego, Toliver (1954, p. 304) afirma:

uma vez que um comediógrafo não pode se contentar em agradar apenas uma parte de seu público, particularmente se esse público for tão vociferante em expressar desaprovação e tédio quanto eram os espectadores romanos, deve-se supor que as classes mais baixas também foram influenciadas com o novo interesse em coisas gregas. (TOLIVER 1954, p. 304, tradução nossa)⁴

Taylor (1937) explicita, de modo corroborador, que existiam particularidades nos festivais gregos que, para além da distinção geográfica e de público, distinguiam as carreiras dos artistas gregos e romanos:

² Sobre o processo de *contaminatio* em Plauto, cf. Fantuzzi; Hunter (2004, p. 406); Fraenkel (2007, p. 173, 181).

³ Allen (2020, p. 129): “The humor must have been predicated on Romans’ own experiences of the Punic boys in their presence”.

⁴ “since a writer of comedy cannot be satisfied with pleasing only a part of his audience, particularly if that audience is as vociferous in expressing disapproval and boredom as the Latin spectators were, it must be supposed that the lower classes also had been inflected with the new interest in things Greek”.

Plauto, mesmo no começo de sua carreira, teve mais oportunidades de apresentar suas peças do que Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes na Atenas do quinto século. As apresentações dramáticas eram restritas a dois festivais, a Grande Dionísia e a Lenéia, e dificilmente ocupavam mais do que seis dias por ano. Eram dias inteiros. [...] Apesar das escassas apresentações, o drama em Atenas era fomentado pelo fato de ser parte integrante da característica vida cívica do estado. O dramaturgo era um cidadão honrado e estimulado pela grande glória de garantir a vitória nas competições teatrais. [...] Dramaturgos e atores não tinham tal incentivo em Roma. [...] Se podemos generalizar a partir das circunstâncias da comédia popular, tanto dramaturgos quanto atores operavam por dinheiro. (TAYLOR, 1937, pp. 302–303)⁵

Para além disso, Manuwald (2011, p. 61) ressalta que, diferentemente do teatro ateniense, as peças romanas se davam em palcos temporários de madeira. No que concerne à linguagem do drama do Sarsinate, a fala culta coloquial era reproduzida com precisão. Nesse sentido, Lowe (2015) afirma o que segue:

Romanos eruditos, como Cícero, Varrão e Plínio, o Jovem, elogiaram a linguagem de Plauto e observaram que suas próprias conversas e correspondências pessoais entre si, familiares e amigos soam como Plauto ou Terêncio, sem o metro. (LOWE, 2015, pp. 35–36)⁶

No conciso prólogo remanescente de *Pseudolus*, que nos chegou com a primeira seção restrita a dois versos, é explicitado o conhecimento prévio do público de uma tradição teatral própria de Plauto, com direito ao uso jocoso de um adjetivo específico: “Torna ao palco uma longa comédia plautina!” (“*Plautina longa fabula in scaenam venit.*”⁷ [*Pseu.*, v. 2]). Parece claro que fora estabelecida uma tradição dramática a que o público romano se habituara à altura. De fato, o caráter funcional do drama plautino é perceptível desde o prólogo, que visa à tematização da peça, sanando uma necessidade particularmente romana no contexto dos *ludi*. Nesse sentido, afirma Hunter (1985, p. 52):

⁵ “Plautus, even at the beginning of his career, had more opportunities to present his plays than Aeschylus, Sophocles, Euripides, and Aristophanes had in fifth-century Athens. Dramatic performances there were restricted to two festivals, the Great Dionysia and the Lenaea, and could hardly have occupied more than six days a year. They were full days. [...] In spite of infrequent performances, the drama at Athens was fostered by the fact that it was an integral part of the unique civic life of the state. The dramatist was an honored citizen and was spurred on by the great glory to be secured from victory at the theatrical contests. [...] Dramatists and actors had no such incentive at Rome. [...] If we may generalize from the situation in the popular comedy, both playwrights and actors were in the business for money.”

⁶ “educated Romans, such as Cicero, Varro, and Pliny the Younger have praised the language of Plautus and remarked that their own personal conversations and correspondences between them and family and friends sound like Plautus or Terence, without the meter.”

⁷ Os excertos em latim foram extraídos da edição de Plauto de Fredericus Leo (Berlim, 1896).

Não há evidência de que a prática de usar um prologuista impessoal foi prevista na comédia grega, e não é improvável que a prática romana tenha surgido da necessidade de introduzir uma peça e seus atores a um público barulhento que não teve o benefício do *proagon* grego (concurso preliminar) em que as peças a serem performadas no festival foram introduzidas.⁸

Visto isso, tratando da especificidade do discurso cômico aqui estudado, Risselada (1993, p. 14-15) admite que a comédia de Plauto é um objeto de pesquisa convidativo a uma análise pelo viés funcional. A autora, no lugar citado, diz que no corpo plautino há uma variedade de contextos discursivos em cena, pautados no cotidiano:

são textos literários, cujos diálogos se destinam a refletir conversas comuns. Comparados com conversas reais, os diálogos da comédia, tendo em vista que são textos ficcionais, não são espontâneos, mas eles são altamente interativos e muito acessíveis para o analista. [...] o discurso das personagens tipo é uma útil fonte de dados para o estudo da influência de relacionamentos sociais (pai-filho; marido-esposa; senhor-escravo etc.) no discurso, porque tipicamente falam em seus papéis sociais de pais (autoritários), mestres (irados), escravos (astutos), amantes (desesperados), etc. e não como pessoas individuais.

Antes de passarmos para o tratamento da expressão de felicidade em excertos das peças que tomamos como objeto, é importante abordar as noções de Polidez e Cortesia, metodologia de que nos valem para a análise dos excertos. Caffi e Janney (1994, p. 326) postulam algumas máximas importantes da teoria:

(1) todos podemos expressar sentimentos que temos, (2) todos podemos ter sentimentos que não expressamos, e (3) todos podemos expressar sentimentos que não temos ou sentimentos que pensamos que nossos parceiros podem esperar ou desejar que tenhamos, ou sentimentos que pode ser conveniente que tenhamos numa dada situação por razões particulares.⁹

Os autores acima reconhecem na expressão de emoções, portanto, aspectos pragmáticos nuançados. Conforme Brown e Levinson (1987), são essenciais para a teoria de Polidez e Cortesia os conceitos de face positiva e face negativa. A primeira é entendida como a expressão do desejo de

⁸ Hunter (1985, p. 52): “There is no evidence that this practice of using an impersonal prologist was anticipated in Greek comedy, and it is not improbable that the Roman practice arose from the need to introduce a play and its actors to a rowdy audience who had not had the benefit of the Greek *proagon* (preliminary contest) in which the plays to be performed at the festival had been introduced.”

⁹ Caffi e Janney (1994, p. 326): “(1) we can all express feelings that we have, (2) we can all have feelings that we do not express, and (3) we can all express feelings that we do not have, or feelings that we think our partners might expect or wish us to have, or feelings that it might simply be felicitous to have in a given situation for particular reasons.”

agradar, ao menos, a alguns. A *negativa*, por sua vez, como o desejo do adulto de não ter suas ações impedidas pelos demais. A polidez¹⁰ ou impolidez¹¹, a depender do contexto, servem à manutenção da imagem pública que as faces projetam (BROWN; LEVINSON, 1987, p. 61).

A expressão de felicidade, assim, pode ser compreendida como uma estratégia de polidez que pode mitigar conflitos e promover afinidade:

É uma expressão de polidez mostrar aos outros que você compartilha dos sentimentos deles [...] Congratulações, desejos positivos, e condolências são todos intrinsecamente atos de fala corteses e não precisam de mitigação [...]. Similares às condolências são as perguntas sobre a saúde de alguém, mostrando simpatia e preocupação. (LEECH, 2014, pp. 97-98)¹²

Lançando mão das noções teóricas acima expostas, dedicamo-nos a identificar como Plauto explora a expressão de felicidade com fins pragmáticos em três comédias, a saber, *Amphitruo* (vv. 957-961), *Trinummus* (v. 51-54) e *Persa* (vv. 501-502). É do nosso interesse identificar tanto as personagens e contextos cênicos das ilocuções expressivas, quanto os efeitos identificáveis nas perlocuções subsequentes.

2. O uso expressivo da felicidade em Plauto

O teatro de Plauto, à altura dos séculos III e II a.C., atraiu o interesse do público romano com eficiência, pautando-se em relações sociais de seu tempo. O sucesso do drama plautino é verificável em seu amplo *corpus*, composto de vinte e uma peças reconhecidas como autênticas por Varrão (DUCKWORTH, 1952, p. 52), cujo estilo partiu tanto de formas dramáticas da península itálica, como o mimo e as atelanas¹³, como de modelos consagrados na *Nea* grega. A poesia e a religiosidade eram próximas na República arcaica¹⁴, como destaca Dumézil (1974, p. 312) ao afirmar

¹⁰ Brown e Levinson (1987, p. 101, tradução nossa) definem como segue a polidez: “Polidez positiva é a manutenção dirigida à face positiva do interlocutor, seu desejo perene de que seus anseios (ou as ações/ bens/ valores resultantes deles) devam ser vistos como desejáveis”.

¹¹ A impolidez, por sua vez, é definida por Brown e Levinson (1987, p. 129, tradução nossa) assim: “Polidez negativa é uma ação de manutenção dirigida à face negativa do interlocutor: seu anseio de ter sua liberdade de ação desobstruída e sua atenção desimpedida”.

¹² “It is polite to show others that you share their feelings. Congratulations, good wishes, and condolences are all intrinsically courteous speech acts and need no mitigation... Similar to condolences are inquiries about people’s health, showing sympathy and concern...”.

¹³ DUCKWORTH, 1952, p. 4-5.

¹⁴ Feeney (2016, pp. 60-61), a esse respeito, afirma: “In the dramatic genres also, we find the gods translated and human names transliterated. In Plautus’ great play of transformation, *Amphitruo*, we see ‘Jupiter’ and ‘Mercurius’, not ‘Zeus’ and ‘Hermes’, but the human names of ‘Amphitruon’ and ‘Sosia’ remain the same in the Greek or the Latin version, with minimal adaptation (*Amphitruo* for *Ἀμφίτρούων*) [...] This divine *interpretatio* is an important part of intercultural traffic and foreign policy”.

que Quinto Ênio (239–169 a.C.) é o principal responsável por estabelecer a deusa Minerva entre os doze grandes deuses do culto oficial em sua enumeração teonímica: “*Iuno, Vesta, Minerva, Ceres, Diana, Venus, Mars, Mercurius, Iovis, Neptunus, Vulcanus, Apollo*” (*Annales*, VII, v. 240–241 apud SKUTSCH, 1985, p. 91). As emoções ganham vida, ao longo das peças, por meio de personagens tipo em contextos cênicos díspares com efeitos pragmáticos. A expressão de felicidade, repleta de vivacidade e significação social como representada em Plauto, interessa-nos neste estudo.

Diante disso, observaremos que, também na expressão de felicidade, há uma latente inquietação por representar a comensalidade, sempre religiosa, que era acompanhada de abundantes festividades nos *ludi* em que as peças plautinas eram performadas. Nessa sequência, afirmam Wilkins e Hill (2006, p. 81), em um rico tratamento do conteúdo religioso envolto nas práticas das festividades romanas:

Nesses festivais, os seres humanos frequentemente comiam com os deuses e desfrutavam de uma refeição especial. Em segundo lugar, os festivais religiosos estavam ligados ao poder e às estruturas sociais da comunidade, fortalecendo a ordem social.¹⁵

Abordando mais diretamente o tratamento das emoções, convém ressaltar que Hanson (1959, p. 51), focalizando Plauto, afirma que há um jogo com o esperado e o inesperado, pautado em ideias de seu tempo, que agrega valor inestimável à expressão dramática da emoção:

A emoção da surpresa, na qual se baseou a maioria das definições do cômico, depende para sua operação de dois elementos, do esperado e do inesperado: sem o primeiro, o último é incoerente. É essencialmente essa riqueza de informações sobre o esperado que torna Plauto mais valioso como fonte para as ideias de seu tempo. (HANSON, 1959, p. 51)¹⁶

Abordando a comédia romana de modo extensivo, Gómez (2019, p. 317), tratando da expressão de polidez positiva na comédia romana, tanto em Plauto quanto em Terêncio, delimita alguns elementos úteis para a análise da expressão de felicidade na comédia romana, acessíveis por pistas externas presentes no texto: a morfologia, o léxico, conotações semânticas e extensões metafóricas, bem como interjeições e atos de fala expressivos. A abordagem de Gómez (2019) é pouco precisa, contudo, por abordar de modo extensivo o tema da polidez positiva, sem considerar questões estilísticas particulares a Plauto. Sem dúvida, em Terêncio é visível a expressão de felicidade

¹⁵ “At those festivals, human beings often ate with the gods, and enjoyed a special meal. Second, the religious festivals were linked with the power and social structures of the community and reinforced the social order.”

¹⁶ “The emotion of surprise, on which most definitions of the comic have been based, depends for its operation on two elements, the expected and the unexpected: without the former, the latter is meaningless. It is essentially this wealth of information about the expected which makes Plautus most valuable as a source for the ideas of his time”.

como elemento pragmático, convém destacar, como exemplificação, o reconhecimento que resulta no esperado reencontro de personagens, visível na cena terenciana que segue: “De muitas formas, fico feliz por te encontrar!” (SIM. *ne istam multimodis tuam inueniri gaudeo*. PAM. *Credo, pater*. [TER. *Andr.* v. 939], tradução nossa). Outro ponto desfavorável à abordagem de Gómez é a carência do tratamento de monólogos e do elemento religioso. Pela natureza interacional da proposta, o único exemplo de um monólogo analisado é o da deprecação a *Fides em Aulularia* (v. 808-809), cujo tratamento foi brevíssimo (Cf. GÓMEZ, 2009, p. 408). Os tão frequentes solilóquios tanto em Plauto quanto em Terêncio, portanto, são deixados de lado, bem como as numerosas preces plautinas, que aludem aos *ludi* e, principalmente, à cidadania romana.

Para além do reconhecimento, há mais dois motivos que tendem a provocar a empatia do próximo no gênero cômico, dentre outros fatos afortunados. Em Plauto, convém destacar a manumissão do *seruus*: “Como foste liberto, alegro-me!” (*quom tu liber es, gaudeo, Messenio* [PLAVT. *Men.* v. 1148]); o casamento, a gravidez ou o parto de filhos: “E não só me alegro porque te vejo grávida como, também, porque te vejo belamente cheia.” (*et quom [te] gravidam et quom te pulchre plenam aspicio, gaudeo* [PLAVT. *Amph.* v. 681]).

Destacamos que os últimos dois elementos supramencionados, frequentes na trama plautina, são acompanhados frequentemente de sentenças performativas (*utterance*) nas peças. Os performativos, conforme Austin (1990, p. 25), são sentenças que equivalem a ações, como as que o autor exemplifica da seguinte forma:

Pode ser que estes proferimentos “sirvam para informar”, mas isso é muito diferente. Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras “Batizo, etc.”. Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc., ‘Aceito’, não estou relatando um casamento, estou me casando. Sobre as sentenças performativas, que nome daríamos a uma sentença ou a um proferimento deste tipo? Proponho denominá-la *sentença performativa* ou *proferimento performativo*, ou, de forma abreviada, “um performativo”.

Um exemplo disso, destacamos, é a invocação de *Phaedria* à deusa *Iuno Lucina* durante seu parto no verso 692 de *Aulularia*: “Juno Lucina, tomo-te por testemunha!”¹⁷. A fala é carregada de religiosidade e significação emotiva não só por ser um dos, apenas, dois versos falados por *Phaedria* como, também, por partir de uma personagem amplamente homenageada dramaticamente pelo *Lar familiaris* no Prólogo (*Aul.*, vv. 23-27).

O corpus plautino, nesse sentido, é de grande valia para uma abordagem pragmática focalizada nas emoções, como destaca Risselada em sua publicação basilar de 1993. Pautada na teoria

¹⁷ “*Iuno Lucina, tuam fidem!*” (*Aul.*, v. 23-24 in MACLENNAN; STOCKERT, op. cit., p. 98).

dos Atos de fala para a análise do Latim, a autora, ao reconhecer, respectivamente, as comédias e as epístolas como objetos ideais para a análise das ilocuções¹⁸, diz o que segue:

O primeiro, cerca de vinte e seis comédias pelas mãos de Plauto e Terêncio, são textos literários, cujos diálogos se destinam a refletir conversas comuns. Comparados com conversas reais, os diálogos da comédia, tendo em vista que são texto ficcionais, não são espontâneos, mas eles são altamente interativos e muito acessíveis para o analista. [...] o discurso das personagens tipo é uma útil fonte de dados para o estudo da influência de relacionamentos sociais (pai-filho; marido-esposa; senhor-escravo, etc.) no discurso, porque tipicamente falam em seus papéis sociais de pais (autoritários), mestres (irados), escravos (astutos), amantes (desesperados), etc. e não como pessoas individuais. (RISSELADA, 1993, pp. 14-15)¹⁹

Visto isso, a expressão de felicidade mais comum em Plauto é a *salutatio*, mais especificamente através da expressão lexicalizada *salvom te ad(venire) gaudeo*, em resposta ao retorno feliz de outra personagem (GÓMEZ, 2019, p. 405-406). A resposta do interlocutor (perlocução), nesse contexto, desempenha um importante papel cênico que garante a efetividade da ilocução expressiva. Geralmente, a perlocução subsequente é expressa por *credo* em Plauto, resposta visa a confirmar o realce da face positiva do locutor, sendo a própria resposta afirmativa uma demonstração de solidariedade (GÓMEZ, 2019, pp. 406-407).

O uso da fórmula *salvom te ad(venire) gaudeo* em Plauto é, contudo, nuançado. Em *Mostellaria*, por exemplo, há um diálogo eficiente entre dois senes *Simo* e *Theopropides*: “Simão — Bem-vindo! Alegro-me que tenhas chegado do exterior, Divino!/ Divino — Que os deuses te abençoem!” (*SIMO. Salvom te aduenisse peregre gaudeo, Theopropides./ THEO. di te ament, Most. v. 805-806*). Atentemos para o fato de que, nesse caso, ambos os personagens ocupam a mesma posição social e seguem a fórmula de modo regular. Convém destacar que a fala marcada de *Theopropides*, que aqui denuncia a efetividade da expressão de felicidade anterior, compreende uma perlocução de conotação religiosa que é coesa com seu nome falante, que, motivado pelo sufixo *θεο-*, derivado de *θεός* (um deus), escolhi traduzir como “Divino”. A convencionalidade desse rito entre personagens da mesma tipologia textual é, por vezes, subvertida. Em *Trinummus* (v. 51-54), por exemplo, há

¹⁸ Searle (1979, pp. 12-20), visando a aperfeiçoar a teoria de Austin (1962), propõe uma divisão precisa dos atos de fala ilocucionários, caracterizados por intencionalizar uma ação do alocutário, em cinco tipos: assertivos (e.g. declarações de verdade ou falsidade, descrições), diretivos (e.g. ordens, pedidos, convites), compromissivos (e.g. promessas, ameaças, juramentos), expressivos (e.g. congratulações, lamentos) e declarativos (e.g. batismos, nomeações).

¹⁹ “A minus of Latin comedies (from the perspective of speech act research) is the fact that their dramatic development is rather schematic and predictable, while their characters, i.e. the speech act participants in the comedy conversations, are stock characters rather than realistic personae. [...] On the other hand, the speech of stock characters is a useful source of data to study the influence of social relationships (father-son; husband-wife; master-slave, etc.) on speech, because they typically speak in their social roles as (authoritative) fathers, (angry) masters, (cunning) slaves, (desperate) lovers, etc. rather than as individual persons.”

uma saudação malsucedida entre dois *senes*, uma vez que o primeiro se alegra com a saúde da esposa do segundo, que, por sua vez, usa a perlocução *credo* em tom irônico: “**Cal.** — Por Hércules, ela está bem e saudável para ti. / **Meg.** — Acredito eu, por Hércules, que te alegras se algo de ruim me aconteceu”²⁰. De fato, também em *Aulularia*, ao expressar a felicidade, *Euclio*, a seu modo, reforça sua tipologia avarenta:

di immortales, quibus et quantis me donatis gaudiis!
quadrilibrem aulam auro onustam habeo. quis me est ditior?

Ó deuses imortais, com quantos bens e alegrias vós me presenteais!
Possuo uma panela carregada de quatro libras em ouro. Quem há mais rico do que eu? (*Aul.*, vv. 808-809, tradução nossa)

Na fala acima, o avarento ancião aproxima sua alegria dos bens recebidos pela assonância provocada pelas vogais *a* e *i* que se repetem, respectivamente, na penúltima e última sílaba dos vocábulos que findam o verso 808 (*quantis, donatis, gaudiis*).

Em *Bacchides*, por sua vez, ao retornar de uma viagem, o avarento *Chrysalus* antecipa o uso de *gaudere* provocando cenas anedóticas de modo inventivo:

[**CHRY.**] — *o Pistoclere, salue.*
PIS. — *salue, Chrysale.*
CHRY. — *compendi uerba multa iam faciam tibi. uenire tu me gaudes: ego credo tibi.*
[**Crisolo**] — Ó Genuíno²¹, como vai?
Genuíno — Como vai, Crisolo?
Crisolo — Farei com que já poupes muitas palavras. Estás alegre com minha vinda: eu acredito em ti. (*Bacch.*, vv. 183-185)

No excerto acima, vale destacar, ambos os personagens carregam nomes falantes que enriquecem a cena. O primeiro, *Pistoclerus*, *adulescens* cuja lealdade (πιστός) é inerente ao nome, expressa contentamento com a chegada do escravo. *Chrysalus*, cuja caracterização ambiciosa, por sua vez, é denunciada por seu nome²², demonstra certa impaciência com a convenção social. Para abreviar a esperada extensa ilocução (*compendi uerba multa iam faciam tibi*), *Chrysalus* emula reconhecer a felicidade do seu interlocutor (*tu me gaudes*), em seguida, antecipa a perlocução lexicalizada (*ego credo tibi*) que indica a efetividade do ato de fala expressivo anterior.

²⁰ Trinummus (v. 51-54): “*CAL. bene hercle est illam tibi ualere et uiuere. / MEG. credo hercle te gaudere si quid mi mali est.*”.

²¹ Conforme López (2007, p. 224), *Pistoclerus* é um nome falante composto do adjetivo πιστός (fiel) e substantivo do κλήρος (patrimônio). Acredito que o adjetivo “genuíno” preserve a ideia de posse em teor positivo dos vocábulos que compõem o nome transliterado do grego.

²² *Chrysalus* é uma transliteração de χρῦσός (ouro) e do sufixo λος, de δάκτυλος (dedo). Para uma análise mais detalhada do nome falante do escravo, cf. Souza (2021, p. 59-60).

Há, ademais, ilocuções insidiosas que pragmaticamente lançam mão de um contentamento emulado. Convém mencionar, nesse sentido, a fala de *Theopropides*, em *Mostellaria*, que, na tentativa de punir o *seruus* com maior eficiência, demonstra interesse no bem-estar do mesmo, questionando por uma estratégia de cortesia e lançando mão de interjeições dotadas de polidez positiva (*eugae*): “Bravo! Tranião, o que tens feito?” (“*Eugae! Tranio, quid agitur?*”, *Most.*, v. 1076). As estratégias de polidez positiva aqui, portanto, antecedem atos punitivos das cenas subsequentes.

Em *Stichus*, de outro modo, o tipo parasita (*Gelasimus*), em busca de um banquete gratuito, expressa, exageradamente, seu contentamento por meio de uma série de vocativos em metro iâmbico: “Ó minha esperança, ó minha vida, ó meu prazer, salve!” (*o spes mea, o mea uita, o mea uoluptas, salue!*, *Stichus*, v. 583-584). Esses usos da expressão de felicidade revelam uma manifestação intencional de (super) polidez com objetivos pragmáticos claros, que seriam reconhecidos pelo público²³.

O uso cortês de *gaudere* no teatro plautino se dá, também, *in absentia*, como é verificável na seguinte carta endereçada a *Toxilus* em *Persa*:

*salutem dicit Toxilo Timarchides
et familiae omni. Si ualetis, gaudeo.*

Timarco deseja saúde a Tóxilo
e à toda a família! Se estais bem, alegro-me! (*Persa*, vv. 501-502)

Nessa cena, deparamo-nos com uma leitura documental, modalidade de fala que tem por padrão o metro iâmbico não-musicado (*diverbia*) no teatro plautino²⁴. Diante da impossibilidade do contato imediato com o interlocutor, o tipo *leno Dordalus*, que lê a carta, pronuncia uma condicional (*si ualetis, gaudeo*). Para além do plano sintático, a própria escolha de metro indica uma variedade rítmica marcada na cena em que a emoção *in absentia* é desvelada por meio de *gaudere*.

Analisando a cena acima, de modo corroborador, Moore reconhece que Plauto entremeia a fala entre cenas movimentadas com acompanhamento musical, e declara:

A música começa para a entrada do rufião Dordalus, depois que o escravo Toxilus e seus colegas planejaram como irão enganá-lo (v. 470). O acompanhamento permanece durante o engano de *Dordalus* por *Toxilus* e seus companheiros conspiradores, exceto por dois breves trechos em que *Dordalus* lê uma carta. Quando *Dordalus* sai para pegar dinheiro para comprar a virgem que *Toxilus* disfarçou como

²³ Gómez (2019, p. 403) afirma a esse respeito: “In this way, Plautus illustrates how a sample of highly codified politic behaviour can become a manifestation of intentional (over)politeness, which reveals the speaker’s egoistic targets, and is thus negatively marked”.

²⁴ Moore, 1998, pp. 248-249

uma cativa, *Toxilus* elogia a virgem por sua habilidade: a performance do engano é concluída e a música para (v. 673). (MOORE, 1998, pp. 248-250)²⁵

Finalmente, convém destacar a relação do verbo *gaudere* com vocábulos de teor religioso²⁶ em mais de um momento, compondo a prática religiosa de louvor. No que concerne à importância do elemento religioso para o público romano da Roma Antiga, diz Fowler (1911, p. 249):

E em todos os tempos de suas tribulações, mesmo que não em todos os tempos de suas riquezas, os romanos piedosos buscavam ajuda das divindades de quem se podia esperar ajuda; [...] se podemos julgar por muitas passagens nas peças de Plauto e Terêncio, — se aqui, como é provável, temos um uso romano genuíno, — o sentimento de dependência de um poder que se manifesta nos assuntos da vida cotidiana também é mostrado na expressão de *gratidão*. (FOWLER, 1911, p. 249)²⁷

O vocábulo *gaudere*, engenhosamente, se mostra unido aos substantivos *ludus* e *iocus* ao menos em três momentos, compondo um jogo de palavras. Observe-se a cena a seguir de *Amphitruo*, em que *Sosia* ironiza, em provável alusão a uma máxima do senso comum à época²⁸, a exaltação da submissão servil:

Sosia — *iam pax es inter uos duos? nam quia uos tranquillios uideo, gaudeo et uolup est mihi. [...] hilarus [seruus] sit, si gaudeant.*

Iuppiter — *Derides, qui scis haec dudum me dixisse per iocum.*

Sósia — Já há paz entre vós dois? Como vos vejo calmos, alegro-me e tenho prazer [...] que esteja jubiloso, caso se alegrem. Mas, responde agora: Já voltastes à harmonia?

Júpiter — Tu me provocas, sabendo que, há pouco, disse isso por brincadeira. (*Amph.*, vv. 957-961)

Ainda que *Sosia* não esteja consciente da divindade de seu interlocutor, uma vez que o deus Júpiter, para se envolver com Alcmena, está metamorfoseado no comandante tebano, é uma representação tragicômica curiosa do uso pragmático de *gaudere*. Aqui, a expressão de felicidade

²⁵ “More serious and unsympathetic characters tend to be unaccompanied. Scenes of greater emotion are usually in accompanied meters. Passages where the audience learns important information are usually unaccompanied..”.

²⁶ Scheid (op. cit., p. 33): “La religion comme communauté avec les dieux, la religion comme système d’obligations induit par cette communauté, tels sont les deux aspects principaux que les Romains décèlent derrière le terme religio, l’un étant comme le corollaire de l’autre”.

²⁷ “if we may judge by many passages in the plays of Plautus and Terence, [524] — if here we have genuine Roman usage, as is probable, — the feeling of dependence on a Power manifesting itself in the affairs of daily life is shown also in the expression of thankfulness”.

²⁸ Tratando da misoginia na fala de *Gripus*, personagem de *Rudens*, Rosivach (2000, p. 264) afirma que o tema tem origem nas conversações regulares dos romanos contemporâneos à peça.

tem por objetivo provocar uma pessoa hierarquicamente superior, conforme a perlocução do deus denuncia (*Derides*). Envolto em comicidade, o personagem divino se escusa por ter brincado anteriormente (*dixisse per iocum*).

Conclusão

Finalmente, analisando as pistas emocionais da expressão de felicidade como representada em Plauto, observamos que o uso explícito de *gaudere* é variado e nuançado, ora correspondendo a costumes sociais e religiosos romanos ora estrategicamente empregado com variados objetivos comunicativos. A polidez positiva, finalmente, é uma estratégia comum às elocuições analisadas, e dá contorno à representação de um comportamento colaborativo adequado à sociedade cívico-religiosa de Roma, perceptível no jogo de palavras desvelado pelas personagens tipo com papéis bem definidos no discurso plautino.

Referências bibliográficas

- ALLEN, J. **The Roman Republic and the Hellenistic Mediterranean: From Alexander to Caesar**. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2020.
- AUSTIN, J. L. **How to do things with words**. Londres: Oxford University, 1962.
- AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes médicas, 1990.
- BROWN, P.; LEVINSON, S. C. **Politeness: Some universals in language usage**. Cambridge: Cambridge University, 1987.
- CAFFI, C.; JANNEY, R. W. Toward a pragmatics of emotive communication. **Journal of Pragmatics**, 22 (3-4), pp. 325-373, 1994.
- DUCKWORTH, G. E. **The nature of Roman Comedy**. Princeton: Princeton University, 1952.
- DUMÉZIL, Georges. **La religion romaine archaïque: avec un appendice sur la religion des Etrusques**. Paris: Payot, 1974.
- ENNIUS, Q. **The Annals**. Ed. O. Skutsch. Oxford: Clarendon, 1985.
- FANTUZZI, Marco; HUNTER, R. L. **Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry**. Cambridge: Cambridge University, 2004.
- FOWLER, W. W. **The Religious Experience of the Roman People**. Londres: Macmillan and Co., 1911.
- FRAENKEL, Eduard. **Plautine Elements in Plautus**. Trad. DREVIKOVISK, Tomas; MUECKE, Frances. Oxford: Oxford University, 2007.
- GÓMEZ, L. U. “Expressing happiness as a manifestation of positive politeness in Roman comedy”. In: van Gils, L.; Kroon, C.; Risselada, R. (ed) **Lemmata Linguistica Latina**, 2019.
- HANSON, J. A. **Plautus and Roman religion**. Baltimore: John Hopkins University, 1959.
- HUNTER, R. L. **The New Comedy of Greece and Rome**. Cambridge: Cambridge University, 1985.
- LEECH, G. **The pragmatics of politeness**. Oxford: Oxford University, 2014.

- LÓPEZ, M. L. “Nueva propuesta de cronología de las comedias de Plauto”. *Florentia Iliberritana*. Vol. 18. Granada: Universidad de Granada, 2007, pp. 203-235.
- LOWE, Christy. *The Use of Colloquial Language in the Portrayal of the Gods in Plautus’ Amphitryon* (341-632). Birgmingham: Rosetta, 2015.
- MANUWALD, Gesine. *Roman republican theatre*. Nova York: Cambridge University, 2011.
- MOORE, T. J. *Music, and Structure in Roman Comedy*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1998, p. 245-73.
- PLAUTUS, Titus Maccius. *Plauti Comoediae*. Ed. Fredericus Leo. Berlim: Weidmann, 1896.
- RISSELADA, Rodie. *Imperatives and other directive expressions in Latin: a study in pragmatics of a dead language*. Amsterdã: JC Biegen, 1993.
- ROSIVACH, V. J. *Rudens and the power of discourse in The classical world*. Baltimore: Johns Hopkins University, 2000, pp. 261-265.
- SEARLE, J. R. *Expression and meaning: Studies in the theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University, 1979.
- Taylor, Lily Ross. “The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence”. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 68 (1937), pp. 284-304.
- TOLIVER, H. M. The “fabulae palliatae” and the spread of the Hellenis. *The Classical Journal*, Vol. 49, No. 7. CAMWS, 1954, pp. 303-306.
- WILKINS, J.M.; HILL, Shaun. *Food in the Ancient world*. Oxford: Blackwell, 2006.

