

Teatro Romano e Comédia *Palliata*

Marilda Corrêa Ciribelli

Résumé

L'article critique la tendance qui ont certains auteurs à faire du théâtre romain une simple extension du théâtre grec. Les origines et traits du théâtre romain — la comédie surtout — sont étudiés, ainsi que les genres pertinents

O conteúdo deste artigo foi retirado do III Capítulo da tese apresentada no concurso para titular de História Antiga do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro: “O Primado da Escravidão no Teatro Plautino”, em que tratamos do teatro romano, especificamente da comédia, para chegarmos à compreensão da escravidão no teatro plautino.

Nossa intenção ao redigi-lo é salientar a influência itálica e etrusca na Comédia Romana (*Palliata*); a contribuição da Comédia Grega e o caráter estatal e religioso do teatro romano.

A Comédia Latina vem sendo estudada como originária da Comédia Grega e pouca atenção tem-se dado às primeiras manifestações literárias que contribuíram para a sua formação.

Fugiremos ao lugar comum de apresentar a cultura romana como um subproduto da cultura grega e, em consequência, considerar gregas as produções teatrais romanas.

Analisaremos inicialmente as primeiras manifestações literárias ocorridas em Roma: as *Attelanae*, os *Fescennini* e a *Satura Dramática*.

As *Atellanae* consistiam numa reunião de cenas improvisadas pelo autor em torno de um argumento principal, onde eram representados, em geral, tipos característicos como o velho ridículo, o bobo, o tagarela, o corcunda, o sábio etc¹.

Os *Fescennini* se assemelhavam às *Atellanae*. Eram diálogos de caráter religioso e satírico, recitados por camponeses em festas religiosas. Com o decorrer do tempo, juntaram-se aos diálogos o canto e a dança, constituindo a complexa manifestação literária denominada *Satura Dramática*.

Não podemos afirmar se os germes da comédia latina se encontram nestas manifestações literárias, mas certas tendências profundas do espírito romano aí mostradas, certamente passaram para os períodos posteriores. Para Leoni

“Estas expressões espontâneas da primitiva produção latina em versos saturnos, produção anônima e popular, muito semelhante à dos primeiros escritores que, como Plauto, dão início a uma literatura propriamente dita”.²

Segundo Tito Lívio, o teatro latino teve suas origens na Etrúria em 364. Diz o autor:

“O Senado fez vir da Etrúria para excomungar uma epidemia de peste, bailarinos, músicos e mimos e isto foi o princípio dos *Ludi Scaenici*” (Jogos Cênicos).³

E continua o padovano:

“... contentavam-se os etruscos com cantos e danças sem ligação determinada”.

E ainda:

“... em Roma os jogos cênicos tomaram novo impulso quando os jovens começaram a acompanhar sua música e suas danças com textos poéticos, versos de caráter divertido e satírico. Este gênero seria chamado *Satura Dramática*”.⁴

Para Virgílio, a Comédia Latina teve sua origem na Itália, nas festas celebradas por camponeses na época da vindima.

Pierre Grimal, ao tratar do assunto, mostra que uma teoria não invalida a outra.

“Estas festas foram intermediárias entre a Comédia Helênica e as *Atellanae*, certa forma de comédia”.⁵

Lívio Andrônico afirma que teria usado os jogos cênicos e a *Satura*, adaptando-os ao modelo grego.⁶ A imitação destes, realizada pelo poeta, tinha razões de ordem religiosa.

Se acreditamos em Tito Lívio, o artista receberá ordem para apresentar aos deuses romanos, nas cidades gregas, os espetáculos que lhes eram agradáveis. O teatro passava a ter um valor de ritual que não podia

ser modificado por qualquer razão. Daí, o teatro romano ter continuado a tratar de temas gregos.

Assim, os poetas iniciaram um novo gênero, pondo em cena personagens romanos, criando a “fábula togata”, a comédia de toga latina, tentativa de imitação da comédia grega.

“Esta comédia de inspiração romana, favoravelmente influenciada pela comédia dos camponeses e pelas *atellanae*, dará lugar a diversas variantes”.⁷

Para os autores que defendem esta teoria, o teatro latino não é uma imitação do teatro grego.

“É na realidade uma projeção num mundo artístico totalmente diferente que possuía sua própria estética e fazia questão de mantê-la, dum matéria teatral obedecendo a outras leis”.⁸

Para Horácio, os *Fescennini* constituíam uma produção oral e improvisada com a finalidade de fazer rir, cômica. Esta produção, diz o poeta, se realizava em festas rurais e resultava de uma tradição de gracejos lúdicos que podiam ter também um caráter de difamação, um filão de maledicência, que considera típico da mais antiga comédia ateniense.⁹

De qualquer forma, sabemos que entre os Séculos III e II a.C., Roma conheceu um grande desenvolvimento de obras cênicas e representações teatrais; podemos mesmo afirmar que quase todos os poetas romanos do período escreveram para o teatro.

A autoridade estatal se impunha nas representações, como veremos a seguir, organizando os Festivais de Teatro, e a *nobilitas* prestigia indiretamente o artista e o povo que vinham ao espetáculo. Assim, a difusão deste tipo de comunicação artística foi enorme, maior mesmo que a da literatura escrita, que permaneceu como fenômeno mais restrito.

O interessante é que nenhum dos gêneros teatrais cultivados pelos romanos teve sua origem na *Urbs*, na própria Roma. As *Atellanae* estão ligadas ao ambiente itálico e principalmente osco. Os *Fescennini* e os espetáculos romanos, como vimos com Tito Lívio, tiveram origem etrusca.¹⁰

Apesar das considerações anteriores, não podemos deixar de lembrar que, ainda hoje, alguns estudiosos do teatro latino, como o italiano Questa, sustentam que apesar de alguns poetas tirarem seus argumentos da história romana, e serem os mesmos ambientados em Roma, a tragédia e a comédia *palliata* são versões da tragédia e da comédia gregas. Na verdade não há como negar a marcada influência da comédia grega sobre

a latina, isto não quer dizer, porém, que os poetas romanos tenham recebido dos gregos uma influência tão grande que tenha abordado sua originalidade. É necessário, contudo, estudar os limites e a extensão desta influência, o que passamos a fazê-lo.¹¹

Não foi, certamente, a Comédia Antiga, que teve em Aristófanes o seu maior representante e que se caracterizava pela sátira pessoal e política, que deu origem à comédia romana. Originária da Sicília, a Comédia Antiga teve uma origem religiosa e um aspecto litúrgico. Não ridicularizava os vícios da humanidade como tais, nem os defeitos de alguns indivíduos, expressamente determinados; criticava os contemporâneos, disseccionando-lhes a vida particular e pública até seu aspecto físico.

A *Comédia Antiga* desenvolveu-se no século V a.C. na Ática; mas logo o gênero sofreu modificações no caráter, aparecendo a Comédia Média e a chamada Comédia Nova (NEA), que nos interessa mais de perto¹². Esta surge no século IV a. C. e ainda apresenta alusões à vida política e piadas sobre os homens de estado. Atribui um lugar importante à atuação dos tipos sociais, que reaparecerão na Comédia Nova, como o soldado fanfarrão, o cozinheiro, o parasita, o filósofo ridículo. Seu tema é mitológico ou se baseia na intriga em que os personagens são moldados segundo a situação.

A *Comédia Média* corresponde a uma fase de transição. Dela não ficou nenhum texto; só fragmentos, que nos sugerem estar seu enredo sempre ligado a uma estória de amor, a temas mitológicos, aos costumes e às condições sociais.

Com a Comédia Média e a Comédia Nova que a seguirá, acontece uma evolução do gênero, em relação às origens: o interesse da trama passa a recair sobre os atores e sobre a intriga, o que implica na diminuição do papel do coro. Este não desaparece, mas não participa mais da ação, cabendo-lhe apenas oferecer ao público entreatos e músicas.

A evolução que se processa exigiu dos poetas mais invenção e imaginação que no passado, na construção da intriga.

Tanto a Comédia Nova como a Média fulcraram-se no amor. A primeira se interessa mais pela vida privada dos cidadãos; isto, apesar da importante restrição de levar à cena a intimidade dos familiares. O amor permitido era de jovens, antes de se tornarem chefes de família. Os poetas eram sempre implacáveis com os velhos apaixonados, quase sempre ridicularizados, como podemos sentir no Teatro de Plauto. As disputas entre pais e filhos refletem bem a Atenas do Século IV a. C.

Os homens livres sempre aparecem com um comportamento aprovável, e os escravos como “almas danadas”, o que não ocorre nas comédias de Plauto.

A Comédia Nova é antes de tudo uma comédia de família, onde se refletem a moral e os costumes da célula familiar. Os poetas parecem querer mostrar que, apesar de tudo que ocorre, a família é sólida, por isto procuram sempre um final feliz para suas comédias.

Um dos seus traços mais característicos é a abordagem de reconhecimentos: crianças perdidas e encontradas, filhos desaparecidos e reconhecidos; o elemento romanesco aparece como reflexo da vida, tirado de acontecimentos reais.

A Comédia Nova descreve a sociedade contemporânea com seus vícios e defeitos, sua vida privada e seus tipos de caráter geral: o jovem apaixonado, o pai severo e o benevolente, o velho sórdido e o avaro, o escarvo astuto, a donzela infeliz e simpática, o traficante de escravos, o parasita.

Seu principal representante é Menandro (344-291) e quase todos os seus colegas, como Filon e Dífilo, são de Atenas.

Esta comédia não pode ser encarada como um retrocesso, um empobrecimento em relação às formas anteriores. Sobrevivendo na Grécia até o Século III a. C., acabou se tornando conhecida durante muito tempo através da Comédia Latina (portanto aparecendo separada do seu ambiente histórico). Serviu de modelo para a comédia romana denominada *Fabula Palliata*, que muitas vezes é considerada apenas como sua imitação. Na *Palliata* (404-336), introduzida em Roma por Lívio Andrônico, o enredo se desenrola em cidades da Grécia, sendo gregos a maior parte de seus personagens. Os comediógrafos latinos certamente usaram a Comédia Nova porque esta abordava temas de interesse de toda a humanidade e atuais.

Se a origem dos espetáculos dos romanos foi etrusca, como afirma Lívio, estes aprenderam com os etruscos também a forma de organizá-los.¹³ Foram, segundo o historiador, organizados e representados em comitância com as cerimônias religiosas de caráter expiatório (fazer cessar a peste por exemplo) e por iniciativa do Estado; mas na verdade nada lembra a importância religiosa do teatro ático.¹⁴

Tito Lívio nos mostra que o teatro aparecia nas cerimônias religiosas, festa e solenidades, mas a ligação entre a Religião e o Estado era, desde o início, muito exterior, por assim dizer, institucional.¹⁵ Os magistrados da República ficavam encarregados destas festas religiosas, e a *nobilitas*, como sabemos, restringia a poucas pessoas o acesso aos cargos públicos. Além do mais, havia a sanção oficial, que data de 207, do

Collegium Scribarum Histronorumque, na realidade uma corporação profissional que reunia todos aqueles que trabalham no teatro e tutelava seus interesses.¹⁶

Conte assinala que esta confraria de autôfes e atores é importante sob o ponto de vista histórico, porque através dela tomamos conhecimento de uma atividade socialmente reconhecida, embora de forma limitada.¹⁷

Assim, o Estado, segundo Questa, controlava e vigiava a atividade poética de maior audiência — o teatro —, o que por sua vez influenciava o público.¹⁸ É fácil compreender porque o teatro cômico romano não usava a sátira social e política.

Sabemos por Gellius (*Les Nuits Attiques* III, 3, 15) que Plauto e Névio infringiram estas normas. Plauto não atacou diretamente nenhum político (mas Névio, o fez, sendo por isto preso); porém, suas brincadeiras alusivas a um inspetor *historicus* e ao escândalo das bacanais em 186 a.C., onde debocha das autoridades, são políticas. Questa explica que no *Poemulus*, o *Inspector Historicus* tanto podia ser o chefe cômico como o comandante supremo de uma guerra contra histros, habitantes da Histria, contra a qual os romanos combateram no início do Século II a.C. Quanto ao escândalo das Bacanais em *Casina* (v. 980), Plauto debocha da autoridade constituída.

É certo que a *nobilitas* reage, procura impedir que isto ocorra levando o teatro a tornar-se um espetáculo

“... de alto nível literário mas de todo inócuo do ponto de vista político e social”.¹⁹

Sobre a natureza social do teatro latino é importante a consulta à obra de Ettore Paratore *Indizi di Natura Sociale nel Teatro Plautino*. Conte explica que o caráter estatal da organização do teatro tornou-se muito importante para o seu desenvolvimento.²⁰

Enquanto a tragédia *praetexta*, de argumentos históricos, exalta o heroísmo e os antepassados ilustres da *nobilitas*, tem uma temática nacional e nacionalista, a comédia não limita seu conteúdo a estas exigências. É uma representação geral e compósita de toda a sociedade romana. Mas, seu caráter estatal a impedia de exercer uma verdadeira crítica social ou de costumes, de fazer ataques pessoais ou de tomar posições políticas. Entendemos, portanto, que o mundo da comédia romana podia ser realístico a seu modo, mas não exatamente na esfera da atividade política.

A mais antiga referência teatral que temos está ligada à celebração dos *Ludi Romani* (Jogos Cênicos) em honra a Júpiter. Foi nos *Ludi* de 240

a. C. que Lívio Andrônico pôs em cena o primeiro texto dramático regular, uma tragédia de modelo grego.

Na época em que viveram Plauto e Terêncio existiam quatro ciclos de festividades: 1- os *Ludi Megalenses*, em abril (instituídos em 204 a.C.); os *Ludi Apollinares*, em julho (em 212 a. C.); os *Ludi Romani*, em setembro (o mais antigo, de que data o nascimento do teatro latino); e os *Ludi Plebeius*, em novembro (220 a. C.).

A apresentação das obras teatrais é outro ponto a discutir.

As despesas financeiras do espetáculo cabiam ao Estado, representado por magistrados e organizadores. Estes tratavam com autores e atores e com o chefe dos cômicos ou *Dominus Gregis* (D. G.), que dirigia a companhia, fazia papel de empresário e podia colaborar com o próprio autor por ele escolhido.

O teatro era considerado um espetáculo de consumo, ligado ao público e ao culto, como vimos anteriormente, e, pelo empresário, ao Estado.

Notícias sobre os autores e as companhias teatrais, sobre as relações entre autores e o chefe dos cômicos só nos chegam através dos prólogos das comédias, e os de Plauto são muito elucidativos.

As companhias teatrais, pelo que podemos concluir tinham apenas um chefe, livre ou liberto. Eram formadas só de homens e os mais humildes que nelas atuavam podiam ser escravos, às vezes de propriedade do próprio *Dominus Gregis*.

Segundo tudo indica, os autores não se relacionavam diretamente com os magistrados que propunham os jogos; o contrato era feito entre aqueles e o D. G., enquanto o ônus era do Estado, variando a soma conforme a fama da companhia e do autor.

A representação teatral já aparece organizada em Roma desde 145 a. C., em teatros construídos em madeira e demolidos depois da festa. Segundo Questa, o teatro da época de Plauto não tinha ainda sede estável, mas isto não o tornava menos digno de uma companhia de saltimbancos. O primeiro Teatro de Pedra tinha sido construído em Roma em 55 a.C.²¹ Os espectadores nem sempre assistiam à peças sentados, e, quando o faziam, traziam seus banquinhos. Lívio (XXXIV, 44, 5) nos ensina que os Senadores tinham cadeiras especiais na platéia.

O espetáculo era governado por um código formal, muito rígido. Os atores usavam máscara, que era fixa para cada tipo cômico: o velho, o jovem, a cortesã, com possibilidades de diferenciação dentro de cada tipo (velho bom ou mau, por exemplo). Assim sendo, logo que o personagem entrava em cena era reconhecido pelo público. Também o nome dos per-

sonagens servia para sua identificação, mas de forma secundária. O uso da máscara tinha uma aplicação prática, porque permitia um número reduzido de atores: quatro ou cinco, controlados pelo *Ď.G.* bastavam para pôr em cena qualquer comédia.

O que chamamos elementos cênicos — máscaras, roupas, ornamentos da cena, etc — ficavam a cargo do *Choragus*. A figura do *Choragus* ainda se encontra hoje no teatro moderno. Era um auxiliar do Chefe, *Dominus Gregis*. O cenário era muito simples. Em geral o espetáculo se realizava diante de uma casa, na via pública, mesmo em cenas passadas em interiores. O espectador antigo tenta superar com a fantasia e com a explicação do prólogo essa simplicidade.

Entre os Séculos III e II a.C. Roma reconheceu um grande desenvolvimento de obras cênicas e representações teatrais, podemos mesmo afirmar que todos os poetas romanos do período escreveram para o teatro.

O Teatro Romano apresenta, como vimos, algumas características próprias, não podendo portanto ser considerado como uma continuação do Teatro Grego. Nesta análise da temática pretendemos deixar claro que os gêneros literários romanos, inclusive o Teatro, são, na sua origem, produtos de importação, não só grega, mas também itálica e etrusca.

Os comediógrafos latinos, os autores da *Palliata* não imitaram pura e simplesmente a Comédia Grega (NEA). Se considerarmos como *imitação* a cópia fiel das peças gregas ou a simples tradução pelos autores latinos das mesmas, os dramaturgos latinos não foram imitadores, porém se entendermos por *imitação* o uso dos modelos gregos pelos poetas latinos, eles os imitaram.

Para compreendermos o uso dos modelos gregos pelos romanos tal como foi, o que de fato aconteceu, é necessário entender os conceitos romanos de originalidade e de *Contaminatio*.

No que se refere a originalidade, os romanos consideravam perfeitamente lícito usar argumentos, idéias, cenas, personagens e formas de expressão de autores antecedentes. Para eles, os primeiros escritores eram tidos como inventores do gênero, e os outros autores, deviam ao contrário do que pensamos se ajustar o mais possível a eles.²²

Por outro lado não podemos ignorar o problema da *Contaminatio*, tão debatido entre os críticos do teatro latino. *Contaminatio* é a técnica pela qual os poetas romanos, usando elementos de várias comédias gregas, construíram outra peça, diferente da original mais utilizada na mistura.²³

É claro que vários poetas precisam ser estudados para que possamos nos aprofundar mais neste problema tão controvertido da criação teatral

romana. Em nossa tese sobre O Primado de Roma na Comédia Plautina, constatamos a criatividade e defendemos a originalidade de Plauto:

“Plauto realizou obra original, não podendo, de forma alguma, ser considerado um simples imitador da Comédia Grega... suas comédias são testemunhos indispensáveis para o estudo dos segmentos mais pobres da sociedade romana — os escravos”.²⁴

Muito teremos ainda a pesquisar sobre a temática, embora devamos admitir que os Cômicos latinos, não somente Plauto foram bem influenciados pelos jogos cênicos latinos, e que a Comédia Romana ao contrário da Grega, desenvolve por exemplo de modo considerável a *Cantica* que pressupõe não somente a presença do coro mas também a de um flautista e de um ator que recitava e cantava ao mesmo tempo que executava a mímica. Sem dúvida uma influência da *Satura* no Teatro Romano, uma, entre muitas outras diferenças entre a Comédia Grega e a Romana.²⁵

Notas

¹ CIRIBELLI, M. C. *Plauto e a Escravidão em Roma Republicana*. Revista do Departamento de História. Vol. I e II, Rio de Janeiro, 1979, p.21.

² LEONI, G. B. *Literatura Latina*. São Paulo, Nobel, 1954.

³ TITO LÍVIO. *História de Roma* (VII, 2, 3, 6). São Paulo, Paumape, 1989.

⁴ Ibidem. Idem.

⁵ GRIMAL, P. *O Teatro Antigo*. Lisboa. Edições 70, p. 80 e 81.

⁶ LÍVIO ANDRÔNICO foi o primeiro poeta romano a escrever peças para o teatro.

⁷ GRIMAL, P. op. cit. p. 82.

⁸ Ibidem. p. 85.

⁹ HORÁCIO. *Epístola*. 2,1.

¹⁰ TITO LÍVIO. op. cit. VII, 2, 3, 6.

¹¹ CIRIBELLI, M.C. O Primado do Escravo no Teatro Plautino. p. 48 a 51.

¹² Vide STACE, C. “The Slaves of Plautus” in *Rev. Greece and Rome*, Rome, 1968.

¹³ TITO LÍVIO. op. cit. VII, 2, 3, 6.

¹⁴ QUESTA, C. *Tito Maccio Plauto in la Pantola del Tesouro*. Milano. Rizzoli, 1993, p. 15.

¹⁵ Vide TITO LÍVIO. op. cit. XXVII, 3, 7, 7, e QUESTA, C. op. cit. p. 19.

¹⁶ TITO LÍVIO. op. cit. XXVII, 3, 7, 7.

¹⁷ CONTE, G.B. *Léttérature Latina*. Firenze. Le Monier, 1987, p. 20.

¹⁸ QUESTA, C. op. cit. p. 16 e 17.

¹⁹ QUESTA, C. op. cit. p. 17.

²⁰ CONTE, G.B. op. cit. p. 19 e 20.

²¹ QUESTA; C. op. cit. p. 21.

²² CIRIBELLI, M.C. op. cit. p. 74.

²³ Ibidem. Idem. p. 78.

²⁴ Ibidem. Idem. p. 10.

²⁵ GRIMAL, P. op. cit. p. 82.