



## Vxores dotatae entre a ira e o medo: as emoções e as relações de poder entre gêneros na *palliata*

*Vxores dotatae* between anger and fear: emotions and the gender balance of power in the *fabula palliata*

Carol Martins da Rocha<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0002-7510-7588>

carol.rocha@ufj.br

DOI: <https://doi.org/10.25187/codex.v11i2.62404>

**RESUMO:** No repertório da comédia *palliata*, as esposas com dote (*uxores dotatae*) são caracterizadas, de maneira geral, como mulheres raivosas, pouco simpáticas e dominadoras. Tal perfil é atribuído à situação legal dos casamentos encenados no palco da Comédia Nova romana. O fato de que o pai da esposa detém a propriedade do dote garantiria a essas mulheres certo poder sobre seus maridos. Assim, estando muitas vezes em posição superior à de seus maridos, as mulheres parecem poder expressar mais livremente suas emoções, como, por exemplo, a ira. Para observar como essa relação de poderes entre marido e esposa nem sempre é tão estável como uma visão estereotipada das emoções femininas pode nos fazer crer, discutimos neste texto uma seleção de passagens da peça *Mercator*, do comediógrafo romano Tito Mácio Plauto (c. 254-184 a.C.). Nosso ponto é que, por meio da demonstração de emoções como raiva e medo, a situação das esposas com dote é representada de modo nuançado, deixando entrever momentos em que a alegada soberania feminina é ameaçada.

**PALAVRAS-CHAVE:** comédia *palliata*; mulheres; relações de poder; emoções.

**ABSTRACT:** The *fabula palliata*'s repertoire represents the dowry wives (*uxores dotatae*) generally as angry, unsympathetic, and domineering women. Such a profile tends to be related to the legal status of the marriages staged in the Roman New Comedy. The fact that the wife's father holds the ownership of the dowry should ensure those women an amount of power over their husbands. Thus, women who are often in a position of superior status to their husbands seem to be able to express freely their emotions, such as anger. Nevertheless, the balance of power between husband and wife seems to be not as stable as a stereotypical view might lead us to believe. Aiming to discuss a more nuanced display of emotions such as anger and fear concerning the dowry wives — one that highlights moments when their sovereignty is not ensured but threatened — this text scrutinizes selected passages of Plautus' *Mercator*.

**KEYWORDS:** *fabula palliata*; women; balance of power; emotions.

<sup>1</sup> Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas (2015). Docente do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora.



## Introdução

Ao se refletir sobre a representação das emoções nas comédias romanas da República que nos chegaram de forma mais ou menos integral, ou seja, as peças de Tito Mácio Plauto (c. 254–184 a.C.) e Públio Terêncio (c. 194–159 a.C.)<sup>2</sup>, certamente as expressões das personagens-tipo são as primeiras a vir à mente. Como exemplo de emoções representadas por meio dessas personagens, podemos pensar no amor, manifesto na figura do jovem (*adulescens*), que na maior parte das vezes está apaixonado, e na do velho, que é representado, por vezes, na mesma condição. Além disso, a ira e a raiva<sup>3</sup> são características dos velhos irados (*senes irati*)<sup>4</sup> e, ainda, das esposas, sobretudo aquelas que trazem consigo um dote (*uxor dotata*).

Em relação aos velhos, apesar da sua representação variada (cf. DUCKWORTH, 1952, p. 242–243), não é incomum que a versão irada destes tenha relação com sua função de pai. É o caso, por exemplo, de Nicobulo de *Báquides* (que, ao final da peça, passa a ser um *amator*) e Dêmea de *Os Adelfos*. Já em relação à representação de personagens envolvidas pelo amor, sejam eles jovens ou velhos, o tema que costuma uni-los é o casamento, quer concretizado quer almejado.

Nesse sentido, o típico *adulescens* das comédias plautinas — jovem abastado, em idade de casar-se, mas, em geral, ainda não casado<sup>5</sup> — é representado na maior parte das vezes como um desvairado apaixonado. Essa paixão, que nos velhos se mostra perversamente ridícula<sup>6</sup>, nos jovens, ainda que digna de outro tipo de riso, é aceitável na comédia. Apesar de frequentemente haver um impedimento para a fruição plena do amor juvenil<sup>7</sup>, na maior parte das vezes, a solução “feliz” para a situação é o casamento entre o rapaz e a moça por ele amada.

<sup>2</sup> Desde a publicação de estudos como o de David Konstan (2006) sobre as emoções na Antiguidade grega, a partir da *Retórica* de Aristóteles, o tema das emoções vem recebendo cada vez mais atenção por parte dos Estudos Clássicos. No entanto, ao que sabemos, não há um estudo mais sistemático em relação à representação das emoções na comédia *palliata*. Uma exceção é o capítulo “Women’s Emotions in New Comedy”, de Dorota Dutsch e David Konstan (2011, pp. 57–88).

<sup>3</sup> Embora Aristóteles diferencie ira (*ὀργή*) e raiva (*μῖσος*), dado o escopo deste texto, usaremos os termos de forma mais livre, como sinônimos.

<sup>4</sup> Zanfra (2019) procura analisar a imagem do *senex iratus* à luz do tratado senequiano *De Ira*.

<sup>5</sup> Cf. Rosivach, 1998, p. 5. Apenas Menecmo I de *Menecmos*, embora seja casado, é apresentado na lista de personagens e nas rubricas de cena como um *adulescens* (o rapaz também é designado assim no verso 135 da peça). Para uma visão geral sobre o tipo do *adulescens* na comédia *palliata*, cf. Duckworth, 1952, pp. 237–242; Hunter, 1989, pp. 95–109.

<sup>6</sup> Quando, em Plauto, os *senes* se declaram apaixonados inveterados (cf. *Cas.* 217–246; *Mer.* 303–306; *St.* 549–554), a sua representação é sempre ridícula (sobre o assunto, cf. Ryder, 1984). Bianco (2003, p. 57, n. 6) indica a relação entre o *tópos* elegíaco do *seruitium amoris* e a representação em geral dos velhos apaixonados na comédia plautina.

<sup>7</sup> Muitas vezes, a moça amada está impossibilitada legalmente de se casar. Os motivos variam. Por vezes, a moça é uma prostituta ou escrava, por exemplo, em *Asinária*, *O jovem cartaginês* e *O mercador*. Em outras, quando é moça livre e “de família”, o impedimento se dá porque a relação entre os jovens é fruto de uma violação, como, por exemplo, em *Aululária* e *Truculento*. Sobre as possíveis motivações quanto a esse tipo de impedimento, cf. Duckworth, 1952, p. 281 e Fantham, 1975, p. 53. Sobre a condição social da moça amada, cf. Rosivach, 1998, p. 5.

Ocorre que o enamoramento nas comédias parece não resistir ao passar do tempo. Ao considerarmos o que dizem os *senes* sobre o casamento, vemos que muitas vezes manifesta-se, por exemplo, o desejo de ver a esposa morta.<sup>8</sup> A constante reclamação dos maridos sobre suas *uxores* pode envolver ainda outros aspectos. Ora são invocados fatores mais psicológicos, como teimosia e desconfiança femininas (p. ex., *As.* 62; *Men.* 110 ss; *Rud.* 895–896). Ora suscitam-se questões de ordem legal, como as cobranças por obrigações advindas de um casamento com dote (p. ex., *Aul.* 498 ss.; *Men.* 766–767).<sup>9</sup>

Como parece haver uma relação intrínseca entre a caracterização dos *affectus* das esposas e a questão do casamento, observamos neste texto o modo como tal conexão se apresenta na comédia plautina. Para tal, cotejamos principalmente passagens da peça *O mercador* em que se expressam a manifestação das emoções das esposas com dote, sobretudo a ira, mas também o medo. Nossa impressão é de que a caracterização típica da esposa como raivosa é apresentada de forma matizada, não tão estereotipada, indicando uma relação de poder entre os gêneros nem sempre estável, em que a suposta soberania feminina é ameaçada, mesmo que sutilmente.

### 1. A relação entre o dote e a ira

Como nos lembram Dutsch e Konstan (2011, p. 57), a ira é “uma emoção que estava bastante ligada a status e poder na Antiguidade Clássica”.<sup>10</sup> Isso porque, ao menos nas palavras de Aristóteles em sua análise das *pathé* na *Retórica*, “a ira é um desejo acompanhado de dor que nos incita a exercer vingança explícita devido a algum desprezo manifestado contra nós, ou contra pessoas da nossa convivência, sem haver razão para isso (*Rh.* 2.2.1378a31–3)”.<sup>11</sup> No entanto, — acrescenta o estagirita — “ninguém se ira contra quem não pode ser atingido pela sua vingança; e contra quem nos é muito superior em força<sup>12</sup>, ou não nos iramos ou nos iramos menos” (*Rh.* 1.11.1370b13–15).

Dessa forma, inicialmente poderíamos pensar que as esposas romanas — cuja realidade em que viviam não é representada na *palliata* como um retrato fiel, mas certamente verossímil<sup>13</sup> —

<sup>8</sup> Cf. *Aul.* 155–156; *Cist.* 175; *Cas.* 232–234; *Epid.* 175–177; *Trin.* 51–58. Especificamente sobre a representação do casamento nas peças plautinas, cf. Rocha, 2015, pp. 85–141.

<sup>9</sup> Vale lembrar que há exceções em relação à representação da esposa com dote como um problema na vida do marido. É o caso de Alcmena de *Anfitrião*, Mírrina de *Cásina* e as irmãs de *Estico*. Tais mulheres são tidas como esposas devotadas a seus maridos (cf. *Am.* 633–652, 653; *St.* 1–8b). Para uma relativização da caracterização das irmãs de Estico, Alcmena e Mírrina como esposas bondosas, ver, respectivamente, Cardoso, 2001; Costa, 2011 e Plauto, 2013, pp. 44–53.

<sup>10</sup> “An emotion which was closely bound up with rank and power in classical antiquity”. As traduções de língua moderna são minhas.

<sup>11</sup> As traduções da *Retórica* citadas são de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena (Aristóteles, 2005).

<sup>12</sup> O termo grego é δύναμις, forma de δύναμις, que significa “força física; poder”.

<sup>13</sup> Sobre os desafios de discernir realidade e ficção na Comédia Nova, cf. a introdução de Leigh (2004, pp. 1–23) e, ainda, Hunter (1989, pp. 83–95 e p. 165, n. 1 para bibliografia complementar sobre o assunto). Para uma revisão da avaliação do *status* da mulher na Comédia Nova, cf. Fantham, 1975.

não estariam em posição de expressar tal sentimento. Por serem mulheres, as esposas (ao menos à primeira vista) teriam um status inferior ao de seus maridos na sociedade. A balança da relação de poder entre homem e mulher no matrimônio favoreceria, assim, os maridos.

Tal situação parece ser a base para uma alegação de Mírrina em *Cásina*. Em sua primeira participação na trama (*Cas.* 165–216), a esposa de Alcésimo ouve sua vizinha Cleóstrata e procura aconselhá-la diante de suas queixas de que o marido, o velho Lisidamo, lhe é infiel:

MI. Faça o favor de ficar quieta, sua tola, e me escute. Não queira ser adversária dele: deixe que se apaixone, deixe que faça aquilo que o agrada, já que nada lhe falta em casa.

CLE. Você está batendo bem? Porque você mesma está falando contra seus próprios interesses.

MI. Desajuizada, mantenha seu marido sempre longe daquela expressão.

CLE. Que expressão?

MI. “Para fora, mulher!” (*Cas.* 204–210.212)<sup>14</sup>

As palavras que Mírrina recomenda que Cleóstrata tema representam uma das fórmulas romanas de divórcio.<sup>15</sup> A vizinha acredita que, dadas as reclamações de sua amiga, Lisidamo pode pôr fim ao casamento com Cleóstrata. Ocorre que essa não é a situação mais comum na comédia romana. Embora, como vimos acima, os maridos expressem com frequência seu ódio pelas esposas, no sistema de valores subvertidos da comédia (SEGAL, 1986), são eles os representados como reféns da esposa, submetidos à sua ira.

A explicação para tal submissão costuma ter amparo em um aspecto da realidade de Roma à época. O temor dos maridos tem a ver com uma mudança em relação à posse do dote depois da realização do matrimônio. Como aponta Schuhmann (1977, p. 47), em Roma, após a 2ª Guerra Púnica, o tradicional casamento *cum manu*, em que a filha e seu dote eram transferidos da guarda do pai à do marido, passou a dar lugar ao casamento *sine manu*. Como neste caso o dote permanecia sob a guarda do pai, evitava-se que os bens da família fossem entregues a um estranho. Mas o efeito prático de tal mudança — ao menos segundo a representação do palco plautino — era um risco iminente de que a esposa pedisse o divórcio e, com a separação, levasse de volta consigo o dinheiro do dote.

<sup>14</sup> O texto latino citado segue a edição de Lindsay (PLAUTI, 1904). As traduções do latim são sempre minhas. No caso da peça *Cásina*, elas foram publicadas em Plauto, 2013. *MY. tace sis, / stulta, et mi auscult. noli / sis tu illic aduorsari, / <205> sine amet, sine quod lubet id faciat, / quando tibi nil domi deliquom est. / CL. satin sana es? nam tuquidem aduorsus tuam istaec rem loquere. MY. insipiens, / semper tu huic uerbo uitato aps tuo uiro. CL. quoi uerbo? MY. i foras, mulier.*

<sup>15</sup> Outra expressão é registrada em *Amph.* 928. Sobre o uso de tais fórmulas em Plauto, cf. Rosenmeyer, 1995.

Ainda que não seja possível afirmar que todas as esposas representadas na comédia plautina estivessem nessa condição (cf. HUNTER, 1989, p. 92, n. 13), a união conjugal, independentemente da condição legal em que fosse realizada, é apresentada como fonte de infelicidade para os maridos da *palliata*. Ali os *uiri* estão costumeiramente submetidos ao poder de suas esposas. Nesse sentido, para Schauwecker (2002, p. 194), o incômodo causado pela *uxor dotata* relaciona-se, não necessariamente com um aspecto jurídico, mas com o efeito que essa situação gera:

Não é contra o casamento *sine manu* em si que Plauto se volta, mas contra a reivindicação de poder, que a esposa deriva de suas posses. Por isso ele apresenta essas *uxores dotatae*, as esposas com um grande dote (*dos*), sempre como infelizes com sua posição, raivosas, venenosas, pouco simpáticas, briguentas e dominadoras.<sup>16</sup>

Como vemos, na opinião da estudiosa, a reivindicação de poder está atrelada à questão das posses da esposa.<sup>17</sup> Tal domínio, que afeta a relação de poder tradicional de um matrimônio, é marcado pela representação das *uxores dotatae* como iradas nas comédias plautinas. Um registro dessa inversão de papéis, em que as mulheres assumem posição de superioridade, pode ser percebido na demonstração de medo dos maridos perante suas esposas. É isso que expressa Demifonte, um dos velhos casados da peça *O mercador*, nesta passagem:

LIS. Sem dúvida, eu quero castrar aquele bode, que está lhes dando trabalho no campo.

DEM. Nem aquele presságio nem o auspício me agradam. Tenho medo que minha esposa me castre como um bode. (*Mer.* 272-275)<sup>18</sup>

Trataremos com mais detalhes do enredo desta comédia adiante. Mas, em linhas gerais, a situação aqui é a seguinte: o velho Demifonte está apaixonado por uma meretriz que avistara chegando à cidade. Lembrando-se de um sonho que teve, o velho narra o enredo fabulístico à plateia. Neste sonho, como o público acompanhará, parte das personagens da trama de *Mercator* são representadas como animais. Daí, a alegação de medo do marido envolver a possibilidade de ele ser castrado “como um bode” (que, no contexto de matiz onírico, pode ser lida *ipsis litteris* ou metaforicamente).

<sup>16</sup> “Doch es ist nicht die Ehe *sine manu* an sich gegen die er sich wendet, wohl aber der Machtanspruch, den die Ehefrauen aus ihrem Besitz ableiten. Deshalb stellt er diese *uxores dotatae*, die Frauen mit reicher Mitgift (*dos*), immer als unzufrieden mit ihrer Lage, nörgelig, giftig, unsympathisch, streit — und herrschsüchtig dar”.

<sup>17</sup> Dutsch e Konstan (2011, p. 60 ss.) discutem como o tema é tratado em diferentes peças da Comédia Nova grega e romana.

<sup>18</sup> *LY. Profecto ego illunc hircum castrari uolo/ ruri qui uobeis exhibet negotium./ DE. nec omen illuc mihi nec auspiciu placet./ quasi hircum metuo ne uxor me castret mea.*

Ainda que o estereótipo da *uxor dotata* se faça presente no *corpus* da Comédia Nova que nos foi legado, a suposta superioridade feminina, mesmo que de forma sutil, parece por vezes ameaçada, como na passagem de *Cásina* que há pouco citamos.<sup>19</sup> Desse modo, nossa impressão é que a estabilidade da relação de poderes entre maridos e esposas nas peças plautinas é relativamente frágil. Ora a balança pesa a favor das esposas, ora a favor dos maridos.

Para observar, então, essa representação mais matizada das emoções da esposa, discutimos a seguir outras passagens da peça *O mercador* em que se pode notar uma (aparente) contradição em relação à caracterização do tipo da *uxor dotata* no repertório da *palliata* conhecido pelo público. Veremos, assim, primeiramente como são apresentadas as esposas que estão no rol de personagens dessa peça. Na sequência, discutimos como a questão do dote é associada à manifestação de emoções de uma das *uxores* de *Mercator*. Indicamos como, a nosso ver, o *páthos* colérico das esposas, que é associado à soberania feminina no palco plautino, convive com momentos em que fragilidade e medo são encenados ou, ao menos, aludidos.

## 2. Doripa entre o amor e a raiva

Como acontece em outras comédias plautinas, o tema central da peça *O mercador* é a disputa amorosa entre dois homens: ao longo da trama desta peça, o velho Demifonte disputa com seu próprio filho, o jovem Carino, a posse da meretriz de nome Pasicompsa.<sup>20</sup> Vejamos mais detidamente como o enredo da peça é apresentado no palco.

Na ausência de um prólogo argumentativo propriamente dito, como ocorre em outras peças quando o argumento do enredo a ser encenado é enunciado por um prologuista ou uma personagem divina, as cenas iniciais de *Mercator*, em parte, assumem a função de tal expediente teatral. No primeiro terço da peça, diferentes fatos anteriores ao momento presente da trama são levados ao conhecimento da plateia.

Desse modo, na primeira cena do primeiro ato, Carino relata num monólogo episódios de seu passado recente: em Rodes, para onde havia sido enviado pelo pai, que temia que o filho continuasse esbanjando seu patrimônio (*Mer.* 40-97), o jovem conhece Pasicompsa (*Mer.* 11-13). Apaixonado pela moça, ele resolve trazê-la clandestinamente consigo de volta para Atenas (*Mer.* 98-108). O jovem teme, no entanto, que o pai venha a saber da compra da meretriz. Por conta disso, ele a deixa a bordo do navio sob a custódia de seu escravo, Acântio (*Mer.* 107-108). Na cena seguinte, o público fica sabendo que o plano de Carino não foi bem-sucedido: seu pai entrara no

<sup>19</sup> No mesmo sentido, alerta-nos Fantham (2015, p. 91) ao afirmar que os exemplos de *dotatae* da Comédia Nova devem nos fazer agir com cautela em relação a uma suposição simplista sobre a alegada posição de controle delas.

<sup>20</sup> Sobre a disputa entre pais e filhos como conflito típico da Comédia Nova, cf. Hunter, 1989, pp. 95-109.



navio em que a meretriz fora escondida, avistara-a e interrogara o escravo sobre a origem da mulher (*Mer.* 180–188). Demifonte se apaixonou assim que vê a moça. Tal situação é relatada pelo velho em um monólogo, no qual ele relata ter tido um sonho na noite anterior ao dia do seu enamoramento por Pasicompsa (*Mer.* 225–271). No relato de Demifonte, as personagens da peça são comparadas a animais.<sup>21</sup> A identidade de cada uma delas vai sendo revelada conforme o enredo avança. Ao vizinho Lisímaco equivale o macaco. Já à esposa deste velho, Doripa, não corresponde nenhum animal no sonho de Demifonte. Pasicompsa e a esposa de Demifonte são associadas a um mesmo animal, a cabra.

Essa, contudo, não é a associação mais comum no repertório da *palliata*. Em outras duas peças plautinas, a *uxor dotata* recebe uma comparação menos sutil: tais mulheres são comparadas a cadelas, de modo a evidenciar sua raiva (cf. *Cas.* 320; 971). É o caso, por exemplo, da matrona de *Menecmos*, ao menos nas palavras do Menecmo solteiro. Sem perceber que era confundido com o irmão gêmeo homônimo (mas casado) que procurava (ignorando que este era casado), o jovem se dirige à matrona da peça que — também sem saber do duplo — afirma ser sua esposa, assim:

ME. Você não sabe, mulher, por que os gregos chamavam Hécuba de cadela?

MA. Não, não sei.

<ME.> Porque Hécuba fazia o que você faz agora: lançava todas as injúrias em quem quer que avistasse. Dessa maneira, e bem merecidamente, ela passou a ser chamada Cadela. (*Men.* 714–718)<sup>22</sup>

Em *Mercator*, embora o quiproquó da peça esteja centrado no velho apaixonado pela meretriz, não é a esposa de Demifonte — aquela identificada com a cabra — que atua em cena como uma mulher problemática. Uma vez que essa *uxor* sem nome sequer aparece em cena, a plateia pouco sabe dela. Assim, não sabemos se a comparação com a cabra, que é compartilhada com a meretriz, poderia sugerir ao público algum comportamento desviante daquele creditado às esposas com dote. Mas Doripa, esposa de Lisímaco, é envolvida na trama. Seria ela uma “cabra” e não uma “cadela”?

Depois de narrar seu sonho, o velho Demifonte convence seu vizinho Lisímaco a comprar a meretriz por ele avistada (vv. 467–468) e a escondê-la em sua casa (vv. 544–545). O plano, entretanto, acaba em confusão. Doripa, que estava no campo, volta para a cidade, a fim de apurar o que está acontecendo com o marido, que não lhe dá notícias (vv. 666–669). Ela ignora, porém, que

<sup>21</sup> Sobre esta cena e o uso das imagens de animais n’O *Mercador*, cf. Rocha, 2015, pp. 167–184. Em Rocha, 2023, pp. 168–187, essa cena foi analisada em confronto com passagens de *Bacchides*.

<sup>22</sup> ME. *Non tu scis, mulier, Hecubam quapropter canem / Graii esse praedicabant? MA. non equidem scio. <715> / <ME.> quia idem faciebat Hecuba quod tu nunc facis : / omnia mala ingerebat quemquem aspexerat. / itaque adeo iure coepta appellari est Canes.*

Lisímaco abriga uma meretriz em sua casa e que o faz a pedido do amigo Demifonte, mesmo sem ter interesse algum pela moça (v. 738).

Quando Doripa entra em cena, apresenta-se ao público não uma esposa indômita, mas uma mulher bastante amável.<sup>23</sup> Em sua chegada, ela faz um pedido a Apolo:

DO. Passe-me algo <675> †para que eu enriqueça o altar do nosso vizinho†. Dê-me, então, esse ramo de louro e vá você para dentro!

SI. Estou indo.

DO. Ó Apolo, eu imploro que você, benevolente, provenha paz, saúde e bom senso para minha família e que, benevolente, conserve meu filho. (*Mer.* 675-680)<sup>24</sup>

O público habituado ao repertório da Comédia Nova poderia esperar que essa *uxor*, que retornou do campo para seguir seu esposo, já entraria em cena sem conter sua ira, tal qual outras esposas com dote agem diante das artimanhas de seus cônjuges. O retrato no caso de Doripa, como vemos, é o contrário daquele delimitado na passagem de *Menecmos* que citamos há pouco. Em sua prece, a esposa de Lisímaco parece mais condizente com o perfil de uma mulher submissa, devota à família e incumbida das obrigações religiosas. Aqui é possível que a imagem de Doripa a essa altura do enredo tenha a ver com o fato de que ela ainda não está ciente da presença de Pasicompsa.

A situação muda, no entanto, quando a matrona é avisada por Sira de que há uma meretriz em sua casa. A carga patética da seguinte fala de Doripa dá o tom de seu estado de espírito naquele momento:

DO. Nunca houve nem haverá uma mulher mais miserável do que eu, que me casei com um marido desses! Ai, pobre de mim! Aí está o marido a quem você confia você mesma e aquilo que tem. Aí está ele a quem eu trouxe dez talentos como dote. Isso para que eu visse e suportasse esses ultrajes! (*Mer.* 700-704)<sup>25</sup>

A menção ao dote nesta passagem certamente poderia levar o público a associar Doripa à típica *uxor dotata* raivosa. Mas suas palavras não se assemelham ao discurso irado de uma matrona

<sup>23</sup> Nas palavras de Dutsch e Konstan (2011, p. 74), “Doripa, cujo orgulho ferido e falta de vontade de dissolver seu casamento fazem dela a menos grotesca e mais semelhante a Alcmena das esposas cômicas.” (“Dorippa, whose hurt pride and willingness to dissolve her marriage make her the least grotesque and most Alcumena-like of the comedic wives.”)

<sup>24</sup> DO. *aliquid cedo, <675>/ †qui hanc uicini nostri aram augeam†/ da sane hanc uirgam lauri. abi tu intro. SY. eo./ DO. Apollo, quaeso te, ut des pacem propitius,/ salutem et sanitatem nostrae familiae,/ meoque ut parcas gnato pace propitius.*

<sup>25</sup> DO. *Miserior mulier me nec fiet nec fuit, <700>/ tali uiro quae nupserim. heu miserae mihi!// em quoi te et tua quae tu habeas commendes uiro./ em quoi decem talenta dotis detuli,/ haec ut uiderem, ut ferrem has contumelias!*



fora de controle.<sup>26</sup> Como apontam Dutsch e Konstan (2011, p. 74), a resposta da esposa é uma “curiosa mistura de raiva, desapontamento e autopiedade”.<sup>27</sup> Embora a reação de Lisímaco seja a de quem, de fato, foi pego em flagrante (*equidem hercle oppido perii miser!*; *Mer.* 709), o velho não tem culpa, já que a moça por ele abrigada não é sua amante. A ironia dramática resultante do fato de que o público, diferentemente de Doripa, sabe que o velho está apenas fazendo um favor ao seu vizinho, por um lado, talvez pese para a representação do discurso dessa esposa de forma mais branda do que o da *uxor dotata*. A reação do velho, por outro lado, é “adequada” ao efeito de tal discurso colérico típico.

De todo modo, acreditando estar sendo ofendida pelo marido, a *uxor* parece querer tomar uma atitude drástica. Isso porque Doripa pede que seu pai seja convocado pela escrava Sira (*Mer.* 787). A invocação do pai, considerando o que ocorre em tal situação em *Menecmos*, é um indício de que a esposa pretende pedir o divórcio. Nesta comédia, a matrona, esposa de um dos *Menecmos* que atuam na peça, decide que não mais suportará os enganos do marido e pede que um escravo chame o pai dela (*Men.* 736-737). Tendo recebido notícias da filha, o velho pai afirma:

VELHO: Acho que surgiu alguma briga com o marido. É assim que estão acostumadas aquelas que exigem que os maridos sejam seus escravos: valendo-se do dote, são umas feras. E eles muitas vezes também não estão isentos de culpa. Mas há, de fato, um limite para o sofrimento que cabe a uma esposa. Por Pólux, uma filha nunca convoca o pai até ela a não ser por causa de algo ofensivo ou de uma querela. (*Men.* 765-771)<sup>28</sup>

Como vemos, o pai da matrona de *Menecmos* não deixa de mencionar a ferocidade das esposas com dote. Sua fala, entretanto, parece dar à filha certa razão ao admitir que sua convocação deve ter se dado por um motivo compreensível. Ainda que o comportamento belicoso da filha corresponda ao perfil irascível da *uxor dotata*, sua expressão não é apresentada pelo pai como excessiva ou desmotivada. Deste modo, tal concessão ao comportamento raivoso de uma *uxor* parece retratar

<sup>26</sup> Comparemos esta fala de Doripa com as palavras ditas por Cleóstrata em *Cásina* ao flagrar seu marido envolvido em perfume para agradar a escrava por quem ele se interessava sexualmente:

LIS. Ah! Estou perdido! Está claro que o miserável aqui foi pego. Será que desisto de tentar limpar a cabeça com o pálio? Que o bom Mercúrio o destrua, seu vendedor de perfumes, por que me deu estes!

CLE. Mas o quê? Você, velho de nada, seu mosquito grisalho! Mal posso me conter para não lhe dizer as coisas que você merece! Em idade avançada, todo perfumado, descarado, andando por aí? (*Cas.* 236-240)

(*LY* oh perii! / manifesto miser / teneor. cesso caput pallio detergere. / ut te bonu' Mercurius perdat, myropola, quia haec mihi dedisti. / *CLE.* eho tu nihili, cana culex, uix teneor quin quae decent te dicam, / senectan aetate unguentatus per uias, ignaue, incedis?)

<sup>27</sup> “A curious mixture of anger, disappointment and self-pity”.

<sup>28</sup> *SE. credo cum uiro litigium natum esse aliquod. / ita istaec solent, quae uiros supersuere / sibi postulant, dote fretae, feroces. / et illi quoque haud abinent saepe culpa. / uerum est modu' tamen, quoad pati uxorem oportet; / nec pol filia umquam patrem accersit ad se, <770> / nisi aut quid commissi aut iurgi est caussa.*

um possível equilíbrio nas relações de poder entre marido e esposa: a convocação do pai não é um abuso do poder que o dote concederia à esposa, mas uma atitude razoável, justa.

Ocorre que essa representação do poder feminino que concede às esposas a possibilidade de se encolerizarem não nos parece tão estável como faz crer uma visão estereotipada das mulheres casadas. Em outros momentos da comédia *palliata*, há um aceno para o fato de que as esposas nem sempre estão em posição superior à de seus maridos. São exemplos dessa situação que discutimos na seção seguinte.

### 3. As esposas vivem sob uma dura lei

Voltemos à peça *O mercador*. Alguns versos depois do lamento de Doripa sobre sua situação conjugal, entra em cena sozinha a escrava Sira. O teor de seu discurso não é corriqueiro.<sup>29</sup> Sira reflete sobre a “realidade” das mulheres:

SI. Por Castor, as mulheres, essas miseráveis, vivem sob uma dura lei e muito mais injusta do que a dos homens. Pois, se o marido sai com uma prostituta sem que sua esposa saiba, e se a esposa fica sabendo disso, o marido fica impune. <820> Se a esposa sai de casa sem que o marido saiba, a causa é ganha pelo marido: ele se divorcia da mulher. Eu gostaria que a lei que vale para a esposa fosse a mesma para o marido. Pois uma esposa que é boa se contenta com um único homem. Por que o homem pode se contentar menos com uma única esposa? <825> Por Castor, se um marido que tivesse saído com sua prostituta sem que a esposa soubesse fosse punido da mesma maneira que aquelas divorciadas por terem sido consideradas culpadas, haveria mais maridos sem esposa do que mulheres agora. (*Mer.* 817-829)<sup>30</sup>

Como vemos, as considerações da escrava versam exatamente sobre a situação de Doripa, isto é, o caso de uma esposa cujo marido (supostamente) tem uma prostituta. No retrato descrito por Sira, no entanto, não só esse marido pode restar impune, como, caso a esposa saísse de casa sem a ciência do seu cônjuge, ela é quem seria punida duramente, tendo o marido o direito de dela se divorciar. Em relação ao enredo da peça, não ficamos sabendo de nenhuma possível ação “ilegal” de

<sup>29</sup> Nas palavras de Hunter (1989, p. 86), este é um “apelo de caráter geral de tratamento igualitário para ambos os sexos” (“generalised plea for equal treatment for both sexes”). No mesmo sentido, Moore (1998, p. 165) afirma que o discurso da escrava é um “momento passageiro de feminismo” (“fleeting moment of feminism”).

<sup>30</sup> *SY. Ecator lege dura uiuont mulieres/ multoque iniquiore miserae quam uiri./ nam si uir scortum duxit clam uxorem suam,/ id si resciiuit uxor, impunest uiro; <820>/ uxor uirum si clam domo egressa est foras,/ uiro fit caussa, exigitur matrumonio./ utinam lex esset eadem quae uxori est uiro;/ nam uxor contenta est quae bona est uno uiro :/ qui minu' uir una uxore contentus siet? <825>/ ecator faxim, si itidem plectantur uiri,/ si quis clam uxorem duxerit scortum suam,/ ut illae exiguntur quae in se culpam commerent,/ plures uiri sint uidui quam nunc mulieres.*

Doripa. Mas, ao menos na generalização de Sira, nem Lisímaco (caso, de fato, tivesse uma prostituta) nem Demifonte (o real infrator d’*O mercador*) estariam sob o jugo de suas esposas.

No que diz respeito ao *êthos* das *uxores*, parece-nos que esse momento da peça tem dois efeitos. Por um lado, o discurso de Sira contribui para colocar em cena um paradigma distinto em relação àquela situação apontada como típica das esposas. Se aceitarmos o que diz a escrava (seja como algo verossímil, seja apenas como uma realidade válida para o mundo ficcional da comédia plautina), as mulheres casadas vivem não como poderosas e superiores, mas sob um duro e injusto regime que favorece os homens. Nesse sentido, como afirma Moore (1998, p. 165), “a fala da escrava proporciona, de fato, uma exclamação evidente da perspectiva da esposa em relação a um gênero teatral que é, na maioria dos casos, contrário às *matronae*.”<sup>31</sup> (cf. também FANTHAM, 2015). A suposta soberania das mulheres — reforçada, como vimos, pela expressão da ira feminina — é, no mínimo, suspensa momentaneamente aqui, dando lugar a uma representação da esposa como vítima de uma “dura lei”. Por outro lado, a apresentação das mulheres em situação vulnerável também pode gerar, ao menos por parte daqueles espectadores que concordam com o relato da escrava, certa empatia pelo gênero feminino. Isso se daria, então, não pelo fato risível de que esposas subjagam maridos e os tratam com raiva, mas pela vulnerabilidade delas frente à legislação e à organização da sociedade tal como retratadas por Sira.

Ainda outro indício de alguma fragilidade no que diz respeito à situação das esposas pode ser encontrado na peça *O mercador*. Na passagem a seguir, Demifonte, depois de providenciar a compra da meretriz (*Mer.* 544-555), está prestes a entrar em casa até que avista seu vizinho se aproximando. Antes de vê-lo, no entanto, o velho declarou sua intenção inicial:

DE. Já faz tempo que minha esposa está faminta me esperando em casa. Se eu voltar para lá, ela vai me matar com suas querelas. (*Mer.* 556-557).<sup>32</sup>

É fato que o velho menciona a famigerada ira tipicamente feminina concretizada aqui por meio das constantes reclamações, que, no retrato hiperbólico do velho, se dão em forma de verbalização capaz até mesmo de performar uma ação, ou seja, “matar” (*enicabit*; *Mer.* 557).<sup>33</sup> No entanto, parece haver aqui uma justificativa outra para que essa *uxor* sinta raiva: sem jantar, ela está faminta (*esuriens*; *Mer.* 556). Ainda que os registros de ocorrências relacionadas ao verbo *esurio* em falas de matronas não sejam recorrentes, chama a atenção o fato de que tal queixa — a fome

<sup>31</sup> “Nevertheless, the speech does provide a striking interjection of the wife’s perspective into a theatrical genre that is more often than not antagonistic to *matronae*”.

<sup>32</sup> *DEM. uxor me exspectat iam dudum esuriens domi ;/ iam iurgio enicabit, si intro rediero.*

<sup>33</sup> Ideia semelhante é expressa pelo velho Megadoro em *Aululária* (*Aul.* 150). Cf. Ricottilli, 2000, pp. 44-48.

— é constante nas falas de outro grupo socialmente subordinado (mas teatralmente muitas vezes subordinante): os escravos (cf., p. ex., Pl. *Amph.* 311; *Capt.* 866 e 867; *Cas.* 725 e 801).

De forma menos direta, essa relação entre a comida (ou falta dela) e a raiva de uma mulher é expressa também pelo outro *senex* de *Mercator*. Diante de sua esposa, Lisímaco e o cozinheiro que havia sido contratado para fazer um jantar têm uma conversa cheia de mal-entendidos (*Mer.* 741–780). Para evitar o pior, o velho dispensa o cozinheiro. Este ordena a seus ajudantes que as vasilhas de comida sejam deixadas diante da casa de Lisímaco. É nesse momento que o *senex* parece se valer da refeição ali abandonada como uma estratégia para tentar acalmar sua esposa depois da situação periclitante:

LI. Minha esposa, ei, minha esposa! Ainda que você esteja brava comigo, se for do seu gosto, mande que estas coisas sejam levadas <daqui> para dentro. Com isso, logo mais poderemos jantar muito bem. (*Mer.* 800–803)<sup>34</sup>

Embora não esteja claro se Doripa poderia estar na mesma situação da esposa de Demifonte, que como vimos, fora descrita como faminta, parece-nos que, nessa passagem, Lisímaco sugere que o apaziguamento da ira de Doripa (cf. *quamquam tu irata es mihi*; *Mer.* 800) possa se dar pela realização de um bom jantar.

De toda forma, se considerarmos a passagem de *Cásina* destacada a seguir, podemos pensar que o desejo pela comida não era algo incomum às esposas, tendo elas acesso à comida ou não. Ao menos é o que diz a escrava Pardalisca se referindo às duas matronas da peça:

PAR. Elas, por outro lado, desejam pôr o velho para fora da casa, sem janta, para que sozinhas encham suas panças. Eu conheço aquelas duas comilonas: são capazes de devorar juntas um navio cargueiro cheio de comida. (*Cas.* 775–779)<sup>35</sup>

Que tal descrição possa ter um efeito cômico — chamando atenção para a glotonaria das mulheres — é inegável. Mas, considerando o que destacamos n’*O mercador*, parece-nos que o público, diante de uma caracterização das esposas como comilonas, poderia acrescentar a fome à lista dos motivos que levam as esposas a sentirem raiva de seus maridos. Tal fator, no entanto, é também responsável por colocá-las em uma situação de vulnerabilidade diante de seus cônjuges, já que (sendo assim tão famintas) podem ser colocadas em posição de subordinação por uma restrição na oferta de comida.

<sup>34</sup> *LY. uxor, heus uxor ! quamquam tu irata es mihi, / iubeas, si sapias, haec <hinc> intro auferrier :/ eadem licebit mox cenare rectius.*

<sup>35</sup> *PA. illae autem senem <775>/ cupiunt extrudere incenatum ex aedibus,/ ut ipsae solae uentris distendant suos./ noui ego illas ambestrices : corbitam cibi/ comesse possunt.*

Nesse sentido, poderíamos pensar que a representação da relação de poder entre esposas e maridos n’*O Mercador* mostra-se mais sofisticada e mais nuançada. Por um lado, como se poderia esperar no contexto da *palliata*, certa ordem “natural” entre os papéis tradicionais de cada gênero é representada de forma invertida, quando comparada ao funcionamento “real” da sociedade romana. Assim, os maridos são apresentados, por vezes, como comandados por suas esposas, que estão em posição superior e podem expressar sua raiva (e possivelmente demais emoções) de modo mais livre. Por outro lado, as *uxores dotatae* não parecem sempre tão soberanas, uma vez que, ao que indicam as passagens que vimos, são por vezes mantidas em situação de fome em casa, por exemplo. Aparentemente, então, os maridos (mesmo medrosos) da comédia plautina ainda conseguem controlar suas mulheres, ainda que pelo estômago.

### Considerações finais

Ao observar o modo como o comportamento raivoso das esposas d’*O mercador* é representado de forma variada ao longo da peça, procuramos discutir como a relação de poder entre marido e esposa e a expressão de raiva das *matronae* são apresentadas de forma distinta da impressão estereotipada que se costuma ter em relação a esses aspectos. Como vimos, embora as esposas sejam designadas como problemáticas já no início da peça, não há uma distinção, ao menos na comparação com a cabra, entre o papel da meretriz e o da *uxor*: Doripa, a esposa com dote que, de fato, entra em cena, sequer é incluída no sonho animalesco do velho Demifonte. Além disso, a soberania da esposa sobre o marido, que permite que ela expresse sua raiva, aparece relativizada, seja pelo fato de que se revela que as esposas podem ser dominadas pela fome, seja pela avaliação, sob outro ponto de vista (o da escrava Sira), da situação legal das mulheres casadas.

Temos assim que, no palco plautino, a ira e o medo podem estar presentes na caracterização de personagens de forma simultânea. Diferentemente do que propõe Aristóteles, que afirma que “é impossível sentir, a um tempo, medo e cólera” (*Rh.* 2.2.1380a31–33), as esposas (e até mesmo os maridos) da *palliata* convivem com uma balança que, numa movimentação tênue, pende ora para uma posição de controle — associada à demonstração de ira —, ora para uma posição de submissão — esta associada à demonstração de medo.

### Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2ª edição, revista. Lisboa: Imprensa Nacional — Casa da Moeda, 2005.

- BIANCO, Maurizio M. **Ridiculi senes — Plauto e i vecchi da commedia**. Palermo: Flaccovio Editore, 2003.
- CARDOSO, Isabella T. “*Matronae uirtuosae* no *Stichus* de Plauto”. **Phaos: Revista de Estudos Clássicos**, v. 1, pp. 21-38, 2001. Universidade Estadual de Campinas. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/phaos/article/view/9584/4997>. Acesso em: 29 mai. 2023.
- COSTA, Lilian. N. da. “Muito prazer, Anfitrião!”. **Nuntius Antiquus**, v. 7, n. 2, pp. 23-33, 2011. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: [https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius\\_antiquus/article/view/17226](https://periodicos.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/17226). Acesso em: 29 mai. 2023.
- DUCKWORTH, George E. **The Nature of Roman Comedy — A Study in Popular Entertainment**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1952.
- DUTSCH, Dorota; KONSTAN, David. “Women’s Emotions in New Comedy”. In: MUNTEANU, Dana LaCourse (Ed.). **Emotion, Genre and Gender in Classical Antiquity**. London: Bristol Classical Press, 2011, pp. 57-88.
- FANTHAM, Elaine. “Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: a Study of Women in New Comedy”. **Phoenix**, v. 29, n. 1, pp. 44-74, Spring, 1975. <https://doi.org/10.2307/1087583>
- FANTHAM, Elaine. Women in Control in: DUTSCH, Dorota; JAMES, Sharon L.; KONSTAN, David. (Eds.). **Women in Roman Republican Drama**. London: The University of Wisconsin Press, 2015, pp. 91-107.
- HUNTER, Richard L. **The New Comedy of Greece and Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- KONSTAN, David. **The Emotions of Ancient Greeks — Studies in Aristotle and Classical Literature**. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2006.
- LEIGH, Matthew. **Comedy and the Rise of Rome**. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- MOORE, Timothy. **The Theater of Plautus — Playing to the Audience**. Austin: Texas University Press, 1998.
- PLAUTI, T. **MACCI Comoediae**. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay. Tomo 1. Oxford: Clarendon Press, 1904.
- PLAUTO. **Cásina**. Tradução e Notas Carol Martins da Rocha. Edição bilíngue. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2013.
- RICOTTILLI, L. Strategie relazionali nell’*Aulularia*. In: RAFFAELLI, Renato; TONTINI, Alba (Eds.). **Lecturae Plautinae Sarsinates — Aulularia**. Vol. III. Urbino: QuattroVenti, 2000, pp. 31-48.
- ROCHA, Carol Martins da. **De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das *mulieres plautinae***. 2015. 251p. Tese (doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1627231>. Acesso em: 31 mai. 2023.
- ROCHA, Carol Martins da. Sheep and rams- animal imagery and gender characterization in Plautus. In: VOGT-SPIRA, Gregor; ZIMMERMANN, Bernhard. (Org.). **Plautus Revisited**. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 2023, pp. 168-187. <https://doi.org/10.13109/9783949189920.168>
- ROSENMEYER, Patricia A. “Enacting the law: Plautus’ use of the divorce formula on stage”. **Phoenix**, v. 49, n. 3, pp. 201-217, Autumn, 1995. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1192521>. Acesso em: 29 mai. 2023.
- ROSIVACH, Vincent J. **When a Young Man Falls in Love — the Sexual Exploitation of Women in New Comedy**. London; Nova York: Routledge, 1998.
- RYDER, K. C. The *senex amator* in Plautus. **Greece & Rome**, v. 31, n. 2, 1984, pp. 181-9. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/642584>. Acesso em: 29 mai. 2023.



- SCHAUWECKER, Yela. “Zum Sprechverhalten der Frauentypen bei Plautus”. **Gymnasium — Zeitschrift für Kultur und humanistische Bildung**. Edição de Franz Bömer e Ludwig Voit. v. 109, pp. 191-211, 2002.
- SCHUHMANN, Elisabeth. “Der Typ der *uxor dotata* in den Komödien des Plautus”. **Philologus**, v. 121, pp. 45-65, 1977. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1524/phil.1977.121.1.45/html>. Acesso em: 29 mai. 2023.
- SEGAL, Erich. *Roman Laughter – The Comedy of Plautus*. 2. ed. New York: Oxford University Press, 1987.
- ZANFRA, Marcello Peres Zanfra. “Os *Adelfos* de Terêncio segundo o *De Ira* de Sêneca: uma "tragicomédia" da ira?”. **Codex — Revista de Estudos Clássicos**. Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, pp. 81-106, jul.-dez. 2019. <https://doi.org/10.25187/codex.v7i2.26538>

