

A REPRESENTAÇÃO DE *OTIUM* E *NEGOTIUM*  
EM COMÉDIAS DE PLAUTO E DE ARIANO SUASSUNA

---

*The Representation of Otium and Negotium in Plautus's and Ariano Suassuna's Comedies*

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-39

Vanessa Fernandes Dias\*

---

RESUMO: Com base em formulações teóricas dos *Classical Reception Studies* (Hardwick, 2003; Martindale, 1993), o objetivo deste artigo é discutir a representação de *otium* e *negotium* em comédias de Tito Mácio Plauto (*Titus Maccius Plautus*, III-II a.C.) e de Ariano Suassuna (1927-2014). Para tanto, analisarei trechos das peças *Mercator* (*O Mercador*) e *Miles Gloriosus* (*O Soldado Fanfarrão*), de Plauto, e *Auto da Compadecida* e *Farsa da Boa Preguiça*, de Suassuna, a fim observar o sentido que os termos adquirem nos textos respectivos. Meu interesse em investigar esse tema motiva-se pelo fato de que tanto a sociedade brasileira quanto a romana foram constituídas à base de trabalho escravo. Nesse contexto, este estudo almeja, por um lado, evidenciar como a interpretação do teatro antigo permite-nos discutir acerca de assuntos ainda urgentes no presente, como são a escravidão e suas consequências, relacionadas, como defendo, a noções de *otium* e *negotium*. Por outro lado, espera-se demonstrar a importância das obras de Ariano Suassuna para os estudos de recepção clássica.

PALAVRAS-CHAVE: Plautus. Ariano Suassuna. *Otium*. *Negotium*. Estudos de Recepção dos Clássicos.

ABSTRACT: Engaging in a dialogue with *Classical Reception Studies* (Hardwick, 2003; Martindale, 1993), this article discusses the representation of *otium* and *negotium* in Titus Maccius Plautus's (3rd-2nd centuries BCE) and Ariano Suassuna's (1927-2014) comedies. To this end, I analyze passages from Plautus's *Mercator* (*The Merchant*) and *Miles Gloriosus* (*The Braggart Soldier*), and from Suassuna's *Auto da Compadecida* (*A Dog's Will*) and *Farsa da Boa Preguiça* (*The Farce of Good Laziness*), observing the meanings that those two terms acquire in each of these texts. My interest in this subject is motivated by the fact that both the Brazilian and Roman societies were raised based on slave labor. In this context, this study seeks, on the one hand, to demonstrate how the interpretation of ancient theatre allows us to discuss still urgent subjects in the present, such as slavery and, as I sustain, its consequences, the notions of *otium* and *negotium*; on the other hand, it expects to show the importance of the works of Ariano Suassuna for classical reception studies.

KEYWORDS: Plautus. Ariano Suassuna. *Otium*. *Negotium*. *Classical Reception Studies*.

---

---

\* Doutoranda em Linguística no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL- Unicamp). ORCID: 0000-0002-8183-1994. E-mail: v224324(AT)dac.unicamp.br.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*Poesia é a virtude do inútil*<sup>1</sup>

## 1 Introdução

O ano de 1961 marca a estreia da *Farsa da Boa Preguiça*, comédia elaborada pelo dramaturgo paraibano Ariano Suassuna (1927-2014), encenada pelo Teatro Popular do Nordeste no Teatro de Arena do Recife. O autor — valendo-se da incorporação de histórias populares<sup>2</sup> do nordeste brasileiro, como é característico de sua obra — afirma que elegeu como mote da referida peça teatral o elogio ao ócio criativo do Poeta.<sup>3</sup> Para apreciar a sofisticação composicional do *opus* poético suassuniano, é importante considerar que o paraibano foi fundamentalmente um leitor dos clássicos<sup>4</sup> *lato sensu*, isto é, seja da literatura produzida por Grécia e Roma antigas, seja de séculos posteriores. Isso implica dizer que Suassuna selecionou, para aludirmos aos termos de Dionísio de Halicarnasso,<sup>5</sup> as melhores qualidades estéticas de diversos poetas para atingir o seu processo de singularização, qual seja: harmonizar elementos da tradição<sup>6</sup> considerada clássica com manifestações da cultura popular do Nordeste, como a literatura de cordel, o circo, o mamulengo,<sup>7</sup> bem como a religiosidade cristã sertaneja, ao Brasil do século XX.

---

<sup>1</sup> A frase, de autoria do poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014), foi por ele citada no documentário *Só dez por cento é mentira*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=VG4P\\_mWWAI0](https://www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0). Acesso em: 16 out. 2023.

<sup>2</sup> Tais histórias populares que integram o argumento das peças teatrais são frequentemente de autoria desconhecida. O primeiro ato de *Farsa da Boa Preguiça* baseia-se em uma notícia de jornal e uma história anônima de mamulengo; o segundo, também de autoria anônima, trata de um macaco que perde o que ganhara após várias trocas, e o terceiro baseia-se em um conto popular intitulado *São Pedro e o Queijo* e em *O Rico Avaro*, peça tradicional de mamulengo.

<sup>3</sup> Cf. Suassuna (2018, p. 455): “Na verdade, o elogio que eu queria fazer na peça era, em primeiro lugar, o do ócio criador do Poeta”.

<sup>4</sup> Para uma discussão sobre o sentido de “clássico” e sua desestabilização em teorias da Recepção, cf. Martindale (1993, p. 1-29) e Porter (2005, p. 27-61).

<sup>5</sup> Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da Imitação*, 1.3. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes.

<sup>6</sup> Para uma consideração sobre o uso do termo neste estudo, cf. nota 20.

<sup>7</sup> Oriundo do Nordeste brasileiro, o mamulengo é uma forma popular de teatro de bonecos do Brasil. Segundo a definição de Cunha (2010, p. 404): “**mamulengo** sm. ‘divertimento que consiste em representações teatrais por meio de bonecos’ 1890. O termo, certamente de origem expressiva, terá sido produto do cruzamento de MÃO com molengo”. Tal forma teatral foi incorporada na prática pedagógica e cultural popular de Paulo Freire, de quem falarei mais adiante.

Entre os autores emulados pelo brasileiro — cuja admiração por seus predecessores fora amiúde declarada<sup>8</sup> — destaco a especial atenção dada à obra teatral do comediógrafo romano Tito Mácio Plauto (III – II a.C.). Especial haja vista que Suassuna não só elaborou sua peça *O Santo e a Porca* mediante emulação da peça plautina *Aulularia*, como também a traduziu para a língua portuguesa<sup>9</sup> com o fito de encená-la com os estudantes do Colégio Estadual de Pernambuco. Esse dado importa não só por revelar a instigante faceta didática e cênica de Suassuna, experimentadas na qualidade de diretor teatral, mas também por figurar como uma demonstração do valor artístico que teve o teatro antigo<sup>10</sup> em sua formação humanística, a ponto de ele ter proposto estudar na teoria e na prática a peça latina com seus discentes.

Desse modo, traços característicos da comédia antiga, precipuamente a de Roma, fazem-se presentes no teatro de Suassuna. Isso ocorre, por exemplo, no prólogo endereçado aos espectadores, recurso em que as personagens expõem o enredo, na teatralização do engano, assim como na valorização da linguagem gestual supostamente semelhante ao mimo grego e romano. Tais elementos arrolados evidenciam que uma dimensão metateatral, já observada nas comédias de Plauto (Cardoso, 2005; 2010; 2011; 2019; 2020), também se encontra na obra suassuniana. E mais: como já se apontou (Cardoso; Santos, 2016; Dias, 2020), tanto Plauto quanto Suassuna têm como protagonistas de suas comédias personagens cuja esperteza para lidar com situações adversas é utilizada como trunfo para efeito de comicidade.

Nesse sentido, a representação do *seruus callidus* (“escravo calejado”) de Plauto e dos amarelinhos astutos de Suassuna (a exemplo do célebre João Grilo, personagem oriundo da

---

<sup>8</sup> O escritor paraibano, em comentário tecido em 1957 a respeito de *Uma Mulher Vestida de Sol*, tragédia que marca sua estreia na qualidade de autor teatral, trata do agradecimento por autores que o formaram e, o que me parece igualmente interessante, do seu próprio processo composicional: “[...] em minha poesia e em meu teatro, tenho hoje meu próprio modo de escrever. É claro que ninguém tira tudo da própria cabeça: creio mesmo que há pouca gente, no Brasil, entre os escritores, tão disposta a proclamar sua gratidão e suas dívidas a tantos mestres como eu. Mestres da mais variada natureza, desde os clássicos a poetas populares e romancistas de segunda categoria: e nem sempre a desses últimos é a menos profunda. Tendo, porém, minha própria personalidade, meus próprios meios, meus próprios defeitos, tiro daqui e dali, mas, bom ou mau, o resultado é meu” (Suassuna, 2018, p. 24-25).

<sup>9</sup> Além da peça plautina, Suassuna traduziu *Antígona* do dramaturgo grego Sófocles e *As trapaças de Escapim*, do francês Molière.

<sup>10</sup> A peça romana *Aulularia* estreou em 1955 no palco nordestino. Nada irrelevante, parece-me, é o fato de no mesmo ano o paraibano ter elaborado a comédia *Auto da Compadecida*, que lhe consagrou nacional e internacionalmente como dramaturgo.

literatura de cordel) é conveniente a este estudo devido a duas dimensões fundamentais de recepção: a estética, uma vez que se trata de atuações essenciais para o desenrolar da ação dramática, e a sociocultural, visto que são (e permanecem) tipos socialmente subalternizados. Noutras palavras, finda a peça, a atenuação da hierarquia social momentaneamente concedida a tais personagens na ação (Segal, 1987; Slater, 2000) dificilmente estender-se-ia à vida cotidiana (Fitzgerald, 2019).

Além disso, a atenção que aqui se dá a tais personagens decorre do fato de Roma antiga e Brasil terem sido sociedades escravistas. Recentemente, estudiosas como Roberta Stewart (2012) e Amy Richlin (2017) dedicaram-se à investigação das peças plautinas observando especialmente a representação de personagens escravizadas. Em linhas gerais, Richlin parte do pressuposto segundo o qual a *palliata* sugere a experiência das camadas inferiores da sociedade romana.<sup>11</sup> Na seção intitulada "*Plautus and theories of popular culture*", a autora salienta que o objetivo crucial dos estudos dedicados à cultura popular<sup>12</sup> é oferecer uma abordagem capaz de contemplar a experiência das pessoas de baixo ("*people at the bottom*"), cujas vozes foram historicamente silenciadas.<sup>13</sup>

Nesse passo, não é irrelevante lembrarmos de que o primeiro drama estruturado apresentado no palco de Roma, em razão do êxito da Primeira Guerra Púnica (264–241 a.C.), ocorreu na tradução em língua latina pelo poeta e ex-escravo Lívio Andronico em 240 a.C. Esse acontecimento, de caráter público, desvela a importância do estreitamento de fronteiras culturais, que intensificou o contato dos romanos com outros povos (inclusive escravizados), para o desenvolvimento do teatro latino arcaico (cf. Moseley; Hammond, 1933; Hunter, 1985).

---

<sup>11</sup> Cf. Richlin (2017, p. 1): "*The main goal of this book is to suggest that they left quite a bit, and that historians can find in the remains of the palliata much that testifies to the experience of the bottom layers of central Italian society in the 200s BCE, not only in Rome but in other Latin-speaking cities and towns*".

<sup>12</sup> Cf. Richlin (2017, p. 52): "*The study of 'popular culture', as it has been practiced in western Europe and North America, has a similar motive, also related to the Annales school, the study of history from below, and the New Historicism: a desire to study what has not previously been deemed worthy of study, as for example also sex and the body*".

<sup>13</sup> A autora afirma, na referida seção, que as bases teóricas dos estudos de cultura popular fundamentam-se nas formulações de Marx e Engels sobre ideologia e de Gramsci sobre hegemonia. Para uma explicação mais detalhada, inclusive acerca da mudança de perspectiva dos estudos da escravidão americana levada a cabo pelo movimento pelos direitos civis nos EUA, cf. Richlin (2017, p. 50-58). Em capítulo recente publicado pela FFLCH-USP, fruto de minha participação nos encontros do grupo de pesquisa "Subalternos e Populares na Antiguidade", discuti a atuação de personagens subalternas nos teatros de Plauto e Suassuna com base na acepção gramsciana do termo. Cf. Dias (2023).

De tal contexto histórico, valeu-se Plauto para tornar-se o maior expoente da *fabula palliata*, gênero que aclimatou motes e personagens da Comédia Nova grega ao contexto da República romana. Parte do êxito do comediógrafo pode ser atribuído ao acesso gratuito concedido ao público romano que assistia aos espetáculos e que, vale dizer, era composto por segmentos sociais distintos (cf. Beare, 1951, p. 165-167). Levando em conta a dimensão pública e, digamos, acessível (precisamente porque gratuita e aberta a ampla plateia) dos *ludi scaenici*, importa notar uma definição de cultura popular mediante a qual Parker (2011) nela incluiu o teatro plautino, qual seja, “uma expressão autorizada, que se oferecia em busca do maior público possível”.<sup>14</sup> Por outro lado, a incorporação das formas de improviso como o mimo e a farsa atelana não só parece ter contribuído para o desenvolvimento do teatro latino antigo, como também e, sobretudo, pode ter caído bem ao gosto da audiência, que provavelmente se aprazia com os diversos imbróglis constitutivos das peças plautinas.<sup>15</sup>

No que se refere ao *opus* dramático do autor do sertão, muito embora suas peças não sejam ambientadas no Brasil colônia, os enredos expõem problemas oriundos de séculos de escravização e de uma abolição malfeita em 13 de maio de 1888, que ainda se encontra em curso. Sendo assim, mazelas como fome, desigualdades sociais e analfabetismo são tematizados na comédia brasileira em tom vituperioso mediante contraste entre classes sociais e visão de mundo opostos entre as personagens. Não obstante, ao fazê-lo, o autor não deixa de abrir uma fresta para vislumbrarmos um Brasil criativo, resiliente e, à sua maneira, subversivo, conforme tentarei demonstrar ao longo destas páginas.

Dito isso, parece-me uma tarefa promissora pensar em possibilidade de ócio, de tempo livre para se dedicar à poesia, à contemplação (ou em sua negação), considerando, por um lado, as sociedades escravistas e estratificadas nas quais as obras de ambos os autores foram produzidas e, por outro, a predileção de Plauto e de Suassuna por personagens marginalizadas, bem como a agudeza com que amalgamaram tradição e cultura popular. Na

---

<sup>14</sup> Cf. Parker (2011, p. 170): “Two: the authorized utterance in search of as large an audience as possible (Aristophanes, Plautus). Here we find television, movies, advertising. This is the place of mass culture, commercial, commodity, consumer culture within popular culture”.

<sup>15</sup> Cf. Beare (1951, p. 143): “The influence of popular farce on the development of literary Latin comedy may have been considerable. Plautus' adaptations of Greek New Comedy contain much jesting, buffoonery and horseplay of a kind which he can scarcely have found in his literary originals, but which would have been quite appropriate in the mime”.

seção seguinte, ocupar-me-ei com uma breve reflexão acerca da contribuição dos estudos de recepção para a investigação dos textos que serão apreciados.

## 2 Plauto chega arretado ao sertão do Brasil

Em sua argumentação acerca da contribuição que os *Classical Reception Studies* oferecem enquanto campo de estudo para investigar os modos com que textos da Antiguidade greco-romana circularam em épocas supervenientes e em nossos dias, Lorna Hardwick (2003) pondera com acerto que a recepção de textos do mundo antigo<sup>16</sup> não se trata de um fenômeno propriamente moderno.<sup>17</sup> A meu ver, a argumentação tecida até aqui está acorde com tal declaração, uma vez que, conforme aludido na introdução, o próprio surgimento do teatro romano arcaico aparentemente ocorreu mediante complexo processo de adaptação, de aclimatação e de diálogo entre poetas que produziam suas obras em culturas diversas.

Partindo dessa premissa, à maneira de Plauto, que se valeu criativamente da *Néa* para compor suas comédias (atingindo, vale dizer, sua singularidade ao incorporar formas de improviso para dar vivacidade cênica à ribalta antiga), Suassuna converteu-se mormente em um leitor, figura central em torno da qual precursores da Estética da recepção<sup>18</sup> propuseram

---

<sup>16</sup> Para um panorama teórico sobre recepção e intertextualidade, cf. Vasconcellos (2022, p. 2), em cujo artigo discute didaticamente sobre pontos comuns e divergentes entre ambas as teorias e salienta, assim como Hardwick (2003), que diversas das noções articuladas nas perspectivas modernas faziam parte do pensamento dos antigos, conquanto inexistisse uma teorização tal qual conhecemos modernamente.

<sup>17</sup> Cf. Hardwick (2003, p. 4): “*It is important to be aware that interest in reception of classical texts is not just a modern phenomenon. Greek and Roman poets, dramatists, philosophers, artists and architects were engaged in this type of activity – refiguration of myth, meta-theatrical allusion, creation of dialogue with and critique of entrenched cultural practices and assumptions, selection and refashioning in the context of current concerns. Reception within antiquity is an important mediating factor mediating between classical and modern cultures. Greek drama, for instance, did not cease in the fifth century BCE. There were important fourth-century and Hellenistic activities and the Romans, too, selected and adapted in order to create their own cultural traditions of comedy, of distinctive tragedies by Seneca and others, and of pantomime*”.

<sup>18</sup> Atribui-se à aula inaugural, posteriormente publicada com o título *A história da literatura como provocação (Literaturgeschichte als Provokation)*, proferida por Hans Robert Jauss na Universidade de Constança em 1967, o surgimento da Estética da recepção. Concisamente: o crítico alemão defendia, apontando declínio da história da literatura, uma nova chave hermenêutica — centrada na recepção para compreender um texto literário — chave que transcendesse as abordagens formalista e marxista. Nas palavras do referido autor: “Urgia renovar os estudos literários e superar os impasses da história positivista, os impasses da interpretação, que apenas servia a si mesma ou a uma metafísica ‘écriture’, e os impasses da literatura comparada, que tomava a comparação como um fim em si. Tal propósito não seria alcançável através da panaceia das taxionomias perfeitas, dos sistemas semióticos fechados e dos modelos formalistas de descrição, mas tão-só através de uma teoria da história que

uma mudança paradigmática no que se refere à interpretação de textos literários. Retomando: o paraibano converteu-se, então, em um leitor essencialmente ativo e crítico de uma vasta tradição<sup>19</sup> teatral composta tanto por autores do mundo grego e romano antigos quanto de períodos posteriores, a exemplo do *Siglo de Oro* espanhol, bem como dos teatros elisabetano e francês, acrescentando às lições tomadas de seus predecessores — confessas pelo próprio autor — elementos da cultura popular do Nordeste brasileiro.

Alguns pressupostos<sup>20</sup> caros à abordagem dos estudos de recepção, tais como o diálogo contínuo e horizontal entre passado e presente, assim como a consideração de processos culturais que nortearam as maneiras por que textos fontes foram recebidos e compreendidos ao longo do tempo, importam para esta pesquisa, cuja análise da literatura dramática de Plauto e de Suassuna buscará compassar o interesse por uma perspectiva social, sem prescindir, todavia, de uma leitura filológica.

Em outras palavras, tanto o traquejo para lidar com a arte do espetáculo demonstrado por ambos os autores, por intermédio de conjugação de elementos heteróclitos, quanto a disposição de alçar a qualidade de protagonista personagens ao mesmo tempo astutas e subalternas interessam a esta pesquisa, ao passo que interessa indagar em que medida a leitura do texto moderno de Suassuna pode contribuir para levantar perspectivas até então pouco exploradas sobre o texto plautino, como são as representações dos *serui* plautinos, destacando-lhes, apesar do contexto de opressão, agência. Ao privilegiar esse prisma, torna-

---

desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta” (Jauss, 2002, p. 71, trad. de Luiz Costa Lima).

<sup>19</sup> Ciente da crítica em torno do termo “tradição” no âmbito da teoria da recepção (cf. Hardwick, 2003, p. 4; Martindale, 2006, p. 1-13), minha escolha por empregá-lo se dá por, recusando-me a pensar tradição como um acontecimento necessariamente passivo, entendê-lo apropriado para estudar a obra teatral de Suassuna por ao menos duas razões: i) é digna de observação a admiração expressa do brasileiro à comédia latina (e a Plauto) ao declarar que fez sua imitação nordestina (cf. introdução); ii) não foram raras as ocasiões em que o dramaturgo expressou publicamente (cf. nota 7) a relevância de autores de épocas (e de natureza) distintas para sua formação e, conseqüentemente, para seu *opus* de escritor. Nesse sentido, não seria exagero considerar que Suassuna nutria, à maneira dos antigos, não só uma admiração, uma atitude meramente contemplativa, como também uma rivalidade positiva, no sentido hesiodiano (cf. Vasconcellos, 2022, p. 3), por Plauto. Tal rivalidade, necessária para a consolidação do ato emulatório, só ocorre mediante uma leitura, acima de tudo, ativa e crítica.

<sup>20</sup> Cf. Hardwick (2003, p. 4): “*This means that reception studies have to be concerned with investigating the routes by which a text has moved and the cultural focus which shaped or filtered the ways in which the text was regarded. Reception studies therefore participate in the continuous dialogue between the past and the present and also require some ‘lateral’ dialogue in which crossing boundaries of place or language or genre is important as crossing those of time*”.

se possível trazer à baila temas<sup>21</sup> prementes hodiernamente, como são escravidão e suas nefastas consequências, bem como a representação de *otium* e *negotium*.

Um exemplo de aspecto atualizado por Suassuna em sua leitura do texto plautino é o acréscimo do elemento satírico, feito com o intento de evidenciar as injustiças sociais do Brasil (Martins; Dias; Agnolon, 2022). Nesse sentido, o brasileiro modifica — ou ao menos potencializa — o riso da comédia antiga em chave vituperiosa por meio de invectivas endereçadas à classe dominante representada em seus textos. Por essa razão, não seria descabido cogitar que Plauto chega ao sertão do Brasil do século XX mais mordaz, subversivo e, vale dizer, arretado (Dias, 2020).

Em introdução ao volume dedicado à recepção dos teatros grego e romano na América Latina, Andújar e Nikoloutsos (2020) destacam o impacto da colonização portuguesa para a história da recepção do Brasil.<sup>22</sup> Assim, colonização europeia e — acrescento — escravização negra são acontecimentos históricos sem os quais não se pode entender a estrutura da sociedade brasileira em todos os níveis, incluindo linguístico e literário. Consequentemente, uma leitura da obra dramatúrgica de Suassuna será mais profícua à medida que se considerem as dimensões política e social em que foi forjada. Isso não seria diferente, assim me parece, no caso da obra de Plauto, cuja sensibilidade artística para tratar de assuntos de seu tempo revela-se, por exemplo, na disposição para tematizar no palco dos festivais — eventos oficiais importantes para a vida cultural no mundo antigo — as relações não só entre mestre-escravo, mas entre a própria escravaria, o que muito provavelmente impactou o imaginário do público romano que assistia aos espetáculos (Fitzgerald, 2019<sup>23</sup>).

---

<sup>21</sup> Outra abordagem explorada pelos estudos de recepção é a feminista. Sobre o tema, recomendo, a título de exemplificação, Beine (2022) cujo artigo trata da investigação da primeira performance feminista documentada nos EUA. Para um estudo das mulheres em Plauto e de abordagens feministas a sua comédia, cf. Rocha (2015).

<sup>22</sup> Andújar e Nikoloutsos (2020, p. 4-5): *“Brazil has a separate reception history, given its colonization by the Portuguese, leading to a more sustained engagement. Partly responsible is the continual contact between Brazil and Portugal from the colonial period onward: not only was the Portuguese royal court transferred to Rio in the early nineteenth century, but also the first universities across the country were not established until the 1920s, which meant that further education typically involved a trip to Europe, especially to Coimbra. This is in direct contrast to the various colonial universities that are established in the sixteenth century across the Spanish Americas (e.g. Santo Domingo, Mexico City, Lima, Quito) in which intellectual communities could exist more independently from Spain”*. Cumprer salientar que o tema será objeto de uma discussão mais detalhada em minha tese doutoral, que se encontra em andamento.

<sup>23</sup> Cf. Fitzgerald (2019, p. 188): *“The topic of slavery in Roman comedy might belong either in a study of ancient slavery or of ancient comedy. Comedy was the pre-eminent place in Roman culture where the experience and*

Desse modo, ler as peças latinas levando em conta a escravidão em Roma antiga<sup>24</sup> não deixa de ser, ao que me parece, uma porta de entrada para manter o texto do comediógrafo romano vivo e relevante em nossos dias.

Considerando o que foi exposto, passo agora a uma breve exposição acerca das noções de *otium* e *negotium*, para, em seguida, principiar a análise de cenas das comédias romanas *O Mercador* (*Mercator*) e *O Soldado Fanfarrão* (*Miles Gloriosus*), de Plauto, e, no contexto brasileiro, *Farsa da Boa Preguiça* e o *Auto da Compadecida*, de Suassuna. Durante a argumentação, textos de autores de Roma antiga e do Brasil que discorreram acerca de tais noções serão referidos.

## 2.1 Uma ligeira consideração acerca dos termos *otium* e *negotium*

A fim de apreciarmos as cenas que serão examinadas, cabe, neste instante, observar alguns significados atribuídos aos termos *otium* e *negotium* em língua latina. Transcrevo, assim, as acepções do *Oxford Latin Dictionary* (*OLD*) em que figuram excertos de comédias de Plauto, quais sejam: i) desocupação, tempo livre, lazer (*OLD* 1, sentido a);<sup>25</sup> ii) liberdade de negócios ou trabalho, lazer proporcionado por aposentadoria do cargo ou dispensa do exército (*OLD* 2, sentido a),<sup>26</sup> descanso do trabalho ou férias (sentido b);<sup>27</sup> iii) um estado de paz ou tranquilidade pública, relações pacíficas com outras regiões (*OLD* 4, sentido a);<sup>28</sup> e iv) o estado de não fazer nada, inatividade, ociosidade (*OLD* 5).<sup>29</sup>

Mais estimulante do que ter ciência dos significados que *otium* denota do ponto de vista literal é reparar os sentidos que eventualmente o termo possa adquirir mormente no contexto da representação dramática plautina. Nessa direção, em sua investigação sobre o emprego de *otium* nos discursos de Cícero, Catulo e Salústio entre 60-40 a.C., Keegan Bruce

---

*interaction of masters and slaves was stylised, and it is partly through stylisations of one kind or another that citizens lived with slavery”.*

<sup>24</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre a presença da escravidão na literatura romana, cf. ainda Fitzgerald (2004).

<sup>25</sup> Transcrevo, nesta e nas notas seguintes, as peças registradas no *OLD*. *PL. Epid.* 123; *Mer.* 28; *Mos.* 788; *Mil.* 764.

<sup>26</sup> *Truc.* 131.

<sup>27</sup> *Mil.* 950.

<sup>28</sup> *Am.* 208.

<sup>29</sup> *As.* 253.

(2021) acentua convenientemente que *otium* não deve ser compreendido como um vocábulo definido, mas, conforme já formulara Toner (1998), como um termo multifacetado, construído socialmente e propício, por conseguinte, a apresentar interpretações variadas a depender do contexto discursivo.<sup>30</sup>

No que diz respeito à negação do ócio, isto é, *neque + otium*, os sentidos arrolados pelo dicionário supracitado são: i) o fato de estar ocupado, trabalho, negócio (OLD 1);<sup>31</sup> ii) problema, aborrecimento, angústia (OLD 3);<sup>32</sup> iii) o que é necessário fazer (OLD 4, sentido b),<sup>33</sup> ou o fato de não há nada a ser feito (sentido c);<sup>34</sup> iv) o que diz respeito a negócios ou interesses de determinado indivíduo (OLD 7, sentido a);<sup>35</sup> v) atividades ou interesses comerciais (OLD 8);<sup>36</sup> vi) em expressões do tipo *quid negotium est?*, *negotium* pode significar, literalmente, “Qual é o negócio?”, isto é, “Qual é a sua preocupação?” (OLD 10, sentido b);<sup>37</sup> e vii) “Qual é o problema?” (OLD 11, sentido b).<sup>38</sup>

De modo semelhante ao termo *otium*, procederei à observação do uso de sua negação na comédia plautina, buscando evidenciar a dimensão metateatral do termo no contexto de encenação.

Dito isso, nas próximas seções, tentarei acentuar algumas possibilidades interpretativas do emprego dos termos em apreço considerando, por um lado, convenções do gênero e, por outro, ingredientes mediante os quais ambos os autores, em seus respectivos contextos de produção, prepararam suas obras.

### 3 *Otium e amor*

Principiemos esta análise com a peça plautina *O Mercador*. Composta em 1025 versos, o enredo da comédia concentra-se no conflito amoroso entre pai e filho. Em linhas gerais,

---

<sup>30</sup> Cf. Bruce (2021, p. 5): “*Otium must be examined, not as a definable vocabulary term, but as a multi-faceted social construct with a variety of functions and interpretations that vary between discourses*”.

<sup>31</sup> Pl. *Aul.* 369; *Mer.* 279; *Mil.* 816.

<sup>32</sup> *Am.* 894; *Mos.* 565.

<sup>33</sup> Pl. *Bac.* 755; *Mil.* 523; *Ps.* 993.

<sup>34</sup> *Capt.* 525.

<sup>35</sup> Pl. *St.* 5.

<sup>36</sup> Pl. *Truc.* 139.

<sup>37</sup> Pl. *Cis.* 598; *Epid.* 499; *Mil.* 441; *Men.* 370.

<sup>38</sup> Pl. 638; *Poen.* 1250; *Rud.* 1228; *As.* 407.

Carino, filho do velho (*senex*) Demifão, costumava entregar-se a paixões, assim como gastar demasiadamente o dinheiro paterno. Ocorre que, após severa desaprovação do *paterfamilias*, o jovem (*adulescens*) decide redimir-se de seu comportamento. Para tanto, resolve seguir o ofício de seu pai, tornando-se um mercador.

Logo no prólogo endereçado à diversificada audiência romana (Cardoso, 2020), o jovem narra o mote da comédia e apresenta ao público a tentativa de seu pai de dar a ele a mesma educação que recebera de seu avô. Os versos a seguir integram parte do argumento do pai de Carino, proferido por este em discurso indireto, a fim de dissuadir o filho de seu comportamento indecoroso:

*sese extemplo ex ephebis postquam excesserit,  
non, ut ego, amori nec **desidiae in otio**  
operam dedisse, nec potestatem sibi  
fuisse; adeo arte cohibitum esse <se> a patre:*

(*Mer.* 61-65, grifo meu)

que ele, mal saíra do grupo dos efebos, não se dedicou, como eu, ao amor, à **preguiça** e ao **ócio**, nem lhe teria sido possível, de tal modo era curta a rédea com que o pai o mantinha.<sup>39</sup>

No que se refere ao emprego dos termos acima grifados, note-se que *desidiae*, segundo o Oxford Latin Dictionary (OLD),<sup>40</sup> designa ociosidade, negligência, inatividade; já na expressão em ablativo (*in otio*, lit. “em ócio”) o vocábulo *otium* expressa “tempo livre” (OLD 1) para dedicar-se a alguma atividade. Talvez seja oportuno, para o exame da cena em apreço, atentarmos-nos ao *topos* do amor enquanto estímulo para a preguiça e para o ócio.

Nessa direção, vale observar o que afirma Hunter (2008, p. 593-611) ao examinar *Trinummus* (*As três moedas*) — peça por ele considerada paradigmática para compreender o procedimento adotado pelo dramaturgo romano ao aclimatar comédias gregas ao palco romano. Hunter destaca que a associação entre *otium* e amor era um lugar-comum entre os antigos, havendo precedentes, por exemplo, na tragédia.<sup>41</sup> Aliás, convém mencionar sobre a referida peça o solilóquio (223-275) do *adulescens* Lisíteles no segundo ato. O conteúdo de

<sup>39</sup> Tradução de Aires Pereira do Couto. A edição utilizada a partir de agora nos excertos plautinos em latim é de Wolfgang De Melo (2011).

<sup>40</sup> Cf. “*Desidia* (OLD 1), *idleness, slackness, inactivity*” (em português: “ociosidade, negligência, inatividade”).

<sup>41</sup> Cf. Hunter (2008, p. 604).

sua fala importa à presente consideração, uma vez que o jovem tenta cessar o dilema que se lhe abateu, qual seja: ser-lhe-ia mais aprazível a vida com ou sem amor? Há, a essa altura da peça, uma eloquente oposição entre *otium* e *negotium* com uma significação negativa quanto ao emprego do primeiro termo relacionado à atividade amorosa. Isso fica claro quando Lisíteles, representando uma faceta comedida, por assim dizer, de um *adulescens* plautino, opta por afugentar o amor: *Amor, mihi amicus ne fuas umquam* (268).

Para ilustrar o quanto a aproximação *amor/otium* contraposto a *negotium* permanece no imaginário cultural romano, trago à baila uma passagem elaborada três séculos depois em Roma antiga e em outro gênero poético, a saber, versos do livro IV das *Geórgicas*, de Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.). Dedicado ao ensinamento dos trabalhos agrícolas, a certo ponto o referido livro traz a narração digressiva da desdita do poeta trácio Orfeu (*Geo*, IV, 453-527), um dos mais comoventes e revisitados mitos da poética latina. Mais precisamente, é digna de observação a representação antitética entre duas personagens: o apicultor Aristeu e o cantador-poeta Orfeu.

Ao primeiro, é atribuído o amor ao trabalho, razão por que estaria mais próximo à sociedade das abelhas (cf. Segal, 1989),<sup>42</sup> o que ao fim e ao cabo traria harmonia à sociedade; ao segundo, porém, é atribuída a porção ociosa, e negativa neste contexto, devido à habilidade com o canto, com a poesia e, especialmente, em razão da intensidade na relação amorosa. Os versos a seguir são eloquentes ao demonstrar a disciplina das abelhas ao trabalho, dispensando, para tanto, o amor:

*Illum adeo placuisse apibus mirabere morem,  
quod nec concubitu indulgent nec corpora segnes<sup>43</sup>  
In Venerem soluont aut fetus nixibus edunt* (*Geo*. IV, 197-199, grifo meu)

<sup>42</sup> Cf. Segal, 1989, p. 39, grifo meu: “Bees, then, are totally reconciled to their function. Their lives subserve the ends of nature. Human as they may seem to be, they look not beyond these aims. But the tragedy of Orpheus in the second part of the book is the tragedy of man and the tragedy of civilization. Unlike the bees, man cannot reconcile himself to the conditions of life and nature, does not accept the fundamental facts of existence, challenges death itself, even then loses the fruits of his victory because of **dementia** and **furor** (488, 495) [...]”.

<sup>43</sup> Importa salientar, a fim de elucidar a oposição entre as personagens, o emprego do vocábulo *segnes* (como o faz Segal). Segundo o *OLD*, temos *segnitia* (ou a forma alternativa *segnities*), que é definida como “disinclination for action or exertion, sloth, inertia” (aversão à ação ou ao esforço, preguiça, inércia). Aplicadas ao excerto virgiliano em análise, ambas as definições reafirmam que as abelhas, não permitindo a cópula, afastam a indolência (*segnitia*) e, portanto, estão aptas a desempenharem as suas respectivas funções. Já na definição do *Dicionário do Latim Essencial* (organizado por Antônio Martinez de Rezende e Sandra Braga Bianchet), o substantivo abstrato *segnit̃a* significa: “Lentidão, vagareza, preguiça, inatividade”.

Tu admirarás sobretudo esse costume, que aprouve às abelhas de não se entregarem ao coito e de não desvigorarem, **indolentes**, os corpos entregues a Vênus, ou de não parirem os filhos com dores de parto.<sup>44</sup>

Voltando ao contexto da comédia plautina *O Mercador*, vale destacar que o trabalho enquanto prática necessária para alcançar o bem-estar é outro argumento do qual Demifão se vale mediante lembrança das lições que seu pai lhe dava a fim de ensinar Carino como se deve portar, conforme o seguinte excerto, marcado pela ênfase do pronome pessoal *tibi*, revela:

*'tibi aras, tibi occas, tibi seris, tibi item metis,  
tibi denique iste pariet laetitiam labos.'*

(Mer. 71-72)

'É para ti que trabalhas, é para ti que gradas, é para ti que semeias; é para ti também que farás a colheita, e é para ti, no fim de contas, que este trabalho trará bem-estar'.<sup>45</sup>

Após dois auspiciosos anos vendendo mercadorias, o *adulescens* Carino regressa à casa do pai. Mas não volta sozinho. Traz consigo Pasicompsa, uma bela moça por quem se apaixonou e comprou de um antigo hóspede. A cortesã torna-se motivo da disputa entre pai e filho. Ironicamente, Demifão, assim que põe os olhos na jovem, abandona a um só tempo a sobriedade e os ensinamentos outrora passados ao filho e torna-se um *senex amator* (Bianco, 2003; Rocha, 2015). O novo caráter do velho pode ser notado nesta cena do terceiro ato das edições modernas:

*certum est, antiqua recolam et serui bo mihi.  
breue iam relicuom uitae spatium est: quin ego  
uoluptate, uino et amore delectauero.  
nam hanc se bene habere aetatem nimio est aequius.  
adulescens quom sis, tum quom est sanguis integer,  
rei tuae quaerundae conuenit operam dare;  
demum igitur quom sis iam senex, tum **in otium**  
te colloces, dum potest ames: id iam lucrum est  
quod uiuis. hoc ut dico, factis persequar.*

(Mer. 546-554, grifo meu)

<sup>44</sup> Tradução de Elaine C. Prado dos Santos.

<sup>45</sup> Tradução de Aires Pereira do Couto.

Está decidido; vou retomar os meus velhos hábitos e não me vou privar de nada. Já é breve a vida que me resta; por isso vou dedicar-me ao prazer, ao vinho e ao amor. É que é mais do que justo, nesta idade, levar uma vida boa. Quando és jovem, quando tens o sangue na guelra, convém que te dediques a procurar fazer fortuna. Finalmente, quando já fores velho, então deves entregar-te ao **ócio** e a fazer amor enquanto podes: já é uma vantagem o facto de estares vivo. Aquilo que estou a dizer vou pô-lo em prática.<sup>46</sup>

Nesta cena, da qual há um verso citado no verbete *otium* do *Thesaurus linguae latinae*,<sup>47</sup> o termo novamente surge designando tempo livre, um tempo que poderia ser usado, no caso do velho, para dedicar-se ao prazer, ao vinho e ao amor. Sucede que o comportamento de Demifão enseja desarmonia tanto na esfera privada (devido à disputa passional travada com seu filho, sem contar os conflitos com a esposa), quanto na esfera pública, já que promove discórdia no casamento de seu vizinho Lisímaco<sup>48</sup> ao envolvê-lo no imbróglio amoroso. Este é o assunto de que tratarei imediatamente.

### 3.1 *Otium*: paz e tranquilidade?

A atuação do *senex*, representado frequentemente como empecilho para concretização dos anseios amorosos dos filhos, possibilita notar uma outra perspectiva do *otium*. Considerando tal descompasso na relação entre as personagens supracitadas, quiçá seja interessante notar a inadequação comportamental do *senex* ao observarmos a expressão *cum dignitate otium* (lit. “ócio com dignidade”), que integrará a argumentação tecida por Cícero no discurso *Pro Sestio* em 56 a.C. Embora proferido em contexto histórico diverso, o discurso ciceroniano privilegia a dimensão pública e discorre acerca da maneira com que o cidadão ideal (*optimus*) deveria agir para manter a paz na República romana. Ócio,<sup>49</sup> nesse contexto, designa tranquilidade e paz merecidas, na visão do orador romano, após um cidadão deixar dignamente um cargo que exercera a serviço do bem público. Conforme define Notari (2016, p. 12):

---

<sup>46</sup> Tradução de Aires Pereira do Couto.

<sup>47</sup> ThLL, 9.2.1175.75.

<sup>48</sup> Podemos notar que três ocorrências da palavra *negotium* registradas no *Thesaurus linguae latinae* são proferidas por esta personagem, nomeadamente nos versos *Mer.* 279 e 287-288 (sentido b, *occupatio*) e 326.

<sup>49</sup> Para outra definição de *otium cum dignitate*, cf. ainda Bruce (2021, p. 13).

*Otium* is, in a certain sense, the opposite of *negotium*, that is, every activity that can be carried out outside the field of public life. The word 'otium' often goes together with the terms *pax*, *concordia*, *salus*, *quies* and *tranquillitas*, as it were as the opposite of *novae res*, *sedition*, *discordia* and *tumultus*. Thus, both *dignitas* and *otium* can be a trait of a single person, a group or a whole institution – for example, the empire or the state, and can denote public tranquillity and public safety.

Demifão, no contexto da vida privada representada no palco dois séculos antes, não age com sobriedade e com temperança, comportamento que, como efeito, fragiliza a tranquilidade e a paz nas relações da *domus*. Levando isso em conta, parece-me ser um caminho instigante pensar até que ponto algumas premissas do pensamento público expressas em Cícero, orador que as apresenta a sua audiência como tipicamente romanas, fazem-se presentes já na representação de comédias de Plauto.

Após ser repreendido por seu vizinho Lisímaco,<sup>50</sup> cuja atuação contribui para potencializar a imagem do velho como inconveniente, e pelo jovem Eutico (que sugere a promulgação de uma lei com o fito de evitar que velhos acima de sessenta anos corram atrás de cortesãs, *Mer.* 1015-1025), Demifão confessa seu comportamento inadequado e, desse modo, as relações na *domus* e a paz são restabelecidas. A seguir, tecerei algumas considerações acerca do termo *negotium*.

### 3.2 *Negotium*, poesia e espetáculo

No que toca ao contexto do teatro arcaico, outra peça plautina que trata de temática amorosa<sup>51</sup> é *O Soldado Fanfarrão* (*Miles Gloriosus*). Em linhas gerais, nela, o escravo astuto Palestrião arma diversos ardis para devolver ao jovem Plêusicles (filho de seu proprietário) a moça por quem ele era apaixonado. Vejamos agora três ocorrências do termo *negotium* nas

---

<sup>50</sup> Vale a pena registrar a observação tecida por De Melo em nota introdutória à peça *Mercator* acerca da amizade entre Demifão e Lisímaco. O tradutor destaca a severidade com que Lisímaco repreendeu seu velho amigo. Nesse passo, vale notarmos essa invectiva do vizinho amigo ao *senex* considerando duas premissas: a primeira, já citada, diz respeito à própria característica do personagem-tipo na peça; noutras palavras, quanto mais ridículo for Demifão, melhor para o deleite da audiência. A segunda, quiçá mais interessante (também notada por De Melo), pode se relacionar ao fato de Lisímaco ter se interessado pela bela jovem por um breve momento, nutrindo, digamos, ténue ciúme por ela, o que aumentaria o seu desdém pelo velho. Cf. Plautus (2011, p. 6-7).

<sup>51</sup> Cumpre realçar que uma associação direta entre *otium*, amor e poesia foi explicitada por Catulo (*carmen* LI), poeta contemporâneo a Cícero.

falas de um protagonista do teatro plautino (conforme aponta Duckworth, 1952), o *seruus* Palestrião:

*Pal. heus Sceledre, nisi negotium<sup>52</sup> est,  
progredere ante aedis, te uocat Palaestrio (816-817)*  
Olá, Céledro! Se não está ocupado, venha aqui para diante da casa; sou eu, Palestrião, que o chamo.

*Pal. Age igitur intro abite,  
insistite hoc negotium sapienter (928-929)*  
Se assim é, a caminho; entre e empenhe todo o seu talento nessa tarefa.

*Pal. Bono animo es: negotium omne iam succedit sub manus (1143)*  
Fique tranquilo. O negócio em minhas mãos está caminhando.<sup>53</sup>

Na primeira ocorrência, *negotium* denota ocupação, trabalho; já nos dois últimos trechos, o termo enunciado pelo escravo expressa a sua própria ocupação na comédia, que é arquitetar os planos, assim como conduzir as personagens, como se diretor de espetáculo fosse (cf. Moore, 1998). Com esse enunciado metapoético, o escravo designa, não sem ironia, o empenho necessário a fim de que os ardis sejam bem executados de modo a restabelecer as relações e, conseqüentemente, conquistar sua liberdade. Dessa forma, é igualmente instigante considerar que, enquanto os atores trabalham em cena, a plateia, também composta por, entre outros, pessoas escravizadas, gozava ao longo do espetáculo de um momento breve de ócio.

Outro ponto digno de consideração, e que é de fundamental importância para esta pesquisa, diz respeito à oportuna observação de Bruce (2021): “*We can look at how elite men thought of otium through their writing, but how women, lower class individuals, or slaves thought of the concept is lost to us*”.

Ora, a tentativa de investigar textos produzidos em Grécia e em Roma antigas sob outras perspectivas, o que ao fim e ao cabo enseja o surgimento de novos questionamentos, bem como o interesse por grupos comumente silenciados, não só figura, no meu entendimento, como uma virtude da abordagem teórica dos *Classical Reception Studies*, mas

<sup>52</sup> *Negotium* (OLD 1): “*The fact of being occupied, work, business*”. Cf., ainda, *ThLL*, sentido b (*occupatio*). A tradução de *O Soldado Fanfarrão* é de Jaime Bruna.

<sup>53</sup> Outra cena com sentido semelhante proferida pelo escravo é a seguinte: *Pal. lepide hoc succedit sub manus negotium* (873). (“Meu **negócio** vai às mil maravilhas”, tradução de Jaime Bruna).

também como uma tarefa democrática que está acorde com o nosso tempo. Por essa razão, a exemplo da perspectiva de pesquisadoras já citadas, como Amy Richlin e Roberta Stewart, que se dedicaram à análise das comédias plautinas com especial interesse na representação dos *serui*, procurarei examinar em que medida as comédias de Plauto podem contribuir para quiçá preencher a lacuna a que se referiu Bruce ao realçar a interpretação de *otium* e *negotium* privilegiando sobretudo, no contexto da *palliata*, a atuação de personagens não pertencentes aos segmentos dominantes.

Essa breve amostra de algumas passagens de comédias do dramaturgo romano eleitas para esta discussão figura, então, como um exercício que visa a notar alguns aspectos relacionados à representação de *otium* e *negotium* na ribalta antiga. Passo imediatamente à observação dos termos no mítico e arretado sertão de Ariano Suassuna.

#### 4 Ócio e poesia no picadeiro do sertão

Para compreender o pensamento artístico de Ariano Suassuna se deve ter especial atenção não somente aos aspectos estéticos já aventados na introdução, tais como a dimensão metateatral, a predileção por personagens espertas e socialmente subalternizadas, bem como a conjugação entre tradição e cultura popular — elementos que, insisto, aproximam seu labor artístico com o de Plauto —, mas também às amiudadas feitas nas quais o paraibano declarou sua aquiescência relativa a um diagnóstico realizado por Machado de Assis, em 1861, que, na ocasião, referia-se à existência de dois países: o real e o oficial.<sup>54</sup> Trocando em miúdos, na interpretação de Suassuna, o país real é o dos privilegiados; o oficial, dos desvalidos.

Na introdução à *Farsa da Boa Preguiça*, o dramaturgo explica: “Outro problema no qual eu desejava tocar, na peça, era o da existência de dois Brasis”.<sup>55</sup> Essa diferenciação entre

---

<sup>54</sup> O diagnóstico do “Bruxo do Cosme Velho” é o seguinte: “O país real, esse é bom, revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco”. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8264>. Acesso em 18 jun. 2024.

<sup>55</sup> Cf. Suassuna (2018, p. 457-458). Por considerar a explicação do autor fundamental para compreensão de seu projeto artístico, insiro o restante da citação: “Um, o Brasil do Povo e daqueles que ao Povo são ligados, pelo amor e pelo trabalho [...]. É o Brasil peculiar, diferente, singular, único, que o Povo constrói todo dia, na Mata, no Sertão, no Mar, fazendo-o reerguer-se, toda noite, das cinzas a que tentam reduzi-lo a televisão, o cinema, o rádio, a ordem social injusta — enfim, todos esses meios dominados por forças estrangeiras e por seus aliados, e que tentam, até agora em vão, descaracterizá-lo, corrompê-lo e dominá-lo. [...]. Diga-se, de passagem, que cer-

os dois países refere-se basicamente à discrepância social do Brasil cuja origem está no sistema escravocrata colonial<sup>56</sup> — que não só marca a fundação do país, como também inaugura uma complexa e degradante relação com o trabalho, particularmente o manual.<sup>57</sup> Nesse sentido, uma leitura da obra de Suassuna que prescindida do contexto sociocultural em que sua literatura dramática foi concebida significaria perder em grande medida a essência da vocação crítica e, portanto, nada acessória, de seu labor artístico. Logo, a percepção das injustiças sociais do Brasil artisticamente elaboradas no teatro suassuniano auxilia na compreensão de sua obra como um todo e, por consequência, é necessária à compreensão do uso dos termos *otium* e *negotium*.

Ambientadas no sertão de Taperoá, no nordeste do Brasil, as comédias suassunianas apresentam prólogos enunciados por personagens, como costuma ocorrer em grande parte das peças remanescentes do teatro antigo (sobre os prólogos de Plauto, cf. Hollmann, 2016; sobre os de Terêncio, cf. Bragion, 2020). Apresentam também (cf. introdução) tensão entre classes sociais e uma dramatização sertaneja da geografia do além medieval — cujo melhor teólogo, consoante afirmou Jacques Le Goff (2017) em seu estudo sobre o surgimento do Purgatório, foi Dante Alighieri.<sup>58</sup>

Um exemplo desses aspectos figura no prólogo de *Farsa da Boa Preguiça*, em que divindades ilustres como Jesus Cristo, ali denominado Manuel Carpinteiro (filho, pois, de um trabalhador), Simão Pedro, pescador e discípulo de Cristo, e Arcanjo Gabriel discutem não só sobre trabalho e ócio como também revelam suas impressões sobre as personagens da ação que se desenvolveria. Interessante é notar que, como ocorre nas apresentações do teatro

---

tos meios empresariais brasileiros — inclusive os ligados aos meios de comunicação — nos deixaram sempre sós, quando denunciávamos esse estado de coisas. [...] Esse é o Brasil oposto ao dos Cantadores, dos Vaqueiros, dos Camponeses e dos Pescadores”.

<sup>56</sup> Sobre os efeitos nefastos da escravidão nos dias atuais, cf., por exemplo, Almeida (2018) e Souza (2017).

<sup>57</sup> A respeito do assunto, trago a reflexão do sociólogo Jessé Souza em entrevista à revista Cult em 2017. Questionado sobre a continuidade da escravidão hodiernamente, ele diz: “A família dos muito pobres repete há 500 anos a família dos escravos e eles ainda fazem o mesmo tipo de serviço que faziam antes, são escravos domésticos. Fazem parte de famílias desestruturadas, uma vez que na escravidão não se estimulava que o escravo tivesse família porque era preciso humilhá-lo, abatê-lo. Exatamente como acontece hoje. A escravidão só prospera com o ódio ao escravo e o Brasil de hoje é marcado por uma coisa central que só um cego não vê, o ódio ao pobre”. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/jesse-souza-a-elite-do-atraso/>. Acesso em: 25 jun. 2024.

<sup>58</sup> Cf. Le Goff (2017, p. 28, trad. de Maria Ferreira).

popular de mamulengo, as personagens celestes brincam ao longo da ação com o destino das personagens humanas, como se fossem bonecos manipulados (cf. Suassuna, 2018, p. 470).

A fala do apóstolo Simão Pedro expõe claramente a representação antitética entre poeta-cantador Joaquim Simão e o rico Aderaldo Catacão:

SIMÃO PEDRO

Não sei como é que se tem coragem  
de reclamar contra **o ócio criador da Poesia!**  
O que acontece, Nosso Senhor,  
**é que esse rico desgraçado**, cada dia  
cria mais raiva de Joaquim Simão  
só e unicamente porque ele é Poeta  
e, sendo pobre, vive contente,  
sem a sede e a doença da ambição!

(Suassuna, 2018, p. 475)

Em linhas gerais, nosso Poeta recusa-se a trabalhar, preferindo dedicar-se àquilo que lhe apraz: escrever folhetos populares, motivo por que desperta o ódio de Aderaldo Catacão, conforme a personagem expressa, já que não compreende como um homem pobre se sente no direito de dispensar o trabalho para fazer poesia. Um aspecto adicional que vale reparar é o emprego do adjetivo “desgraçado”, com o qual o pobre pescador qualifica o rico, isto é, ao perpetrar mordazmente o termo, Simão Pedro revela sua antipatia em relação ao comportamento da referida personagem. Cenas como essa, em que o dramaturgo se vale de um campo semântico negativo para se referir à elite econômica de Taperoá não são incomuns. Para exemplificar, examinemos este diálogo da famigerada dupla de palhaços Chicó e João Grilo no *Auto da Compadecida*:

CHICÓ – Por que essa **raiva** dela?

JOÃO GRILLO – Ó homem sem vergonha! Você inda pergunta? Está esquecido de que ela deixou você? **Está esquecido da exploração que eles fazem conosco naquela padaria do inferno?** Pensam que são o **Cão** só porque enriqueceram, mas um dia hão de me pagar. E a raiva que eu tenho é porque quando estava doente, me acabando em cima de uma cama, via passar o prato de comida que ela mandava pro cachorro. Até carne passada na manteiga tinha. Pra mim, nada, João Grilo que se danasse. Um dia eu me vingo!

CHICÓ – João, deixe de ser vingativo que você se desgraça! Qualquer dia você inda se mete numa embrulhada séria!

JOÃO GRILLO – E o que é que tem isso? Você pensa que eu tenho medo? **Só assim é que posso me divertir. Sou louco por uma embrulhada!**

(Suassuna, 2018, p. 45-46, grifo meu)

João Grilo é uma personagem paradigmática para compreender a predileção estética e, por que não dizer, política de seu criador. Do ponto de vista estético, ele se assemelha ao escravo plautino pelo brilho cômico e por sua fundamental relevância no desenrolar da ação (cf. Dias, 2020). Fora isso, Suassuna consolida seu processo de adaptação da personagem plautina — e daí reside um dos pontos caros à análise dos estudos de recepção — ao acrescentar o riso essencialmente vituperioso em sua obra, o que não se evidencia tanto em Plauto (cf. seção 2). Em outras palavras, o riso (arretado) suassuniano é um dos elementos mediante o qual o autor atinge seu processo de singularização, já que dialoga com o texto antigo, modificando-o a seu contexto cultural e tempo históricos.

Nessa cena, o amarelinho astuto, de modo semelhante ao pescador-apóstolo, refere-se aos seus abastados patrões com outro adjetivo negativo, qual seja: cão, que remete ao tihoso, ou seja, uma metonímia para o próprio demônio ou, se quisermos aludir à mitologia grega, a Cérbero, o temível cão do Hades, que ali permanecia acorrentado (cf. Grimal, 2005). Considerando isso, nada irrelevante é o fato de João Grilo referir-se à padaria em que trabalhava como um local do inferno, dado o ambiente exploratório. Pois bem, a meu ver, esses termos mostram-se indispensáveis na medida em que contribuem para reforçar a antítese social entre personagens pobres e ricas, figurando como recurso discursivo para endereçar a crítica social a estas.

Ainda sobre a cena, merece atenção o fato de João Grilo destacar que enganar os seus patrões exploradores por meio de suas embrulhadas seja a única maneira de que ele dispõe para se divertir. O verbo “divertir”<sup>59</sup> pressupõe, por exemplo, entreter-se com coisas amenas, momento dedicado à distração e à brincadeira, que comumente acontece em um tempo livre. Dessa maneira, o campo semântico em que se insere o vocábulo aproxima-se a certo sentido positivo do ócio, ligado modernamente ao lazer. Contudo, o divertimento do Grilo está intrinsecamente conectado às embrulhadas arquitetadas ao longo do espetáculo (a

---

<sup>59</sup> Cf. Houaiss (2009, p. 258): “**di.ver.tir**: 1 entreter (-se) com coisas agradáveis, brincadeiras; distrair (-se), 2 fazer rir, alegrar (se), 3 desviar a atenção de, distrair (-se).

exemplo do *negotium* no contexto de representação do *seruus* plautino), que nada mais são do que estratégias por ele empregadas para driblar as explorações a ele impostas. Isso me faz pensar que subjaz ao divertimento a que a personagem suassuniana se refere uma nuance que envolve trabalho; neste caso, trata-se de um trabalho para sobreviver em uma conjuntura injusta que se lhe apresenta.

Retomando a discussão da comédia *Farsa da Boa Preguiça*, vejamos a seguinte fala proferida por Cristo proletário anunciando o mote da peça, qual seja: o “Ócio contra o mito do Trabalho”:

MANUEL CARPINTEIRO

Vamos ver e apurar:  
depois se tem um roteiro  
para este caso julgar!  
Vamos, então, começar!  
As cobras contra o Pássaro de Fogo,  
o Escuro contra a Luz,  
**o Ócio contra o mito do Trabalho,**  
o Espírito contra as forças cegas do Mundo!

(Suassuna, 2018, p. 476, grifo meu).

Podemos pensar que essa contradição entre “ócio” e “mito do trabalho”, eleita como tema da comédia em apreço, é intrínseca à própria formação do Brasil. Ora, nada irrelevante é o fato de o cronista português Pero de Magalhães Gândavo (1540-1579)<sup>60</sup> ter determinado a preguiça como uma das características dos povos originários da terra “descoberta”. Trata-se de um atributo, não nos esqueçamos, que seria incorporado à cultura brasileira: um exemplo em que isso se dá de maneira cômica pode ser visto, bem posteriormente, pelo modernista Mário de Andrade (1893-1945) para construir *Macunaíma* (1928), o seu herói sem nenhum caráter. Contudo, um detalhe não considerado por Gândavo (e espantosamente por muitos até hoje) é que essa era nada mais que a perspectiva mercantil de um estrangeiro interessado em explorar um território e os povos nativos que ali habitavam. Nesse passo, vale mencionar produções iluminadoras de lideranças indígenas brasileiras, como Ailton Krenak (2020), recentemente eleito como o primeiro indígena a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira

---

<sup>60</sup> Cf. Gândavo (2008, p. 133): “Vivem todos muito descansados, sem terem outros pensamentos senão de comer, beber e matar gente [...]”.

de Letras,<sup>61</sup> e Davi Kopenawa (2015),<sup>62</sup> xamã yanomami, bem como as do pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023), que discorrem acerca do tema levando em conta uma perspectiva contracolonial.

Outra formulação que veio a calhar para justificar séculos de mão de obra cativa no Brasil, o que conseqüentemente contribuiu para uma relação de exploração do trabalho manual até hoje, é de base teológica. Em sermão pregado à irmandade de escravos do engenho da Bahia em 1663, Padre Antônio Vieira argumentou que os escravos deviam sentir-se afortunados ao emularem o sofrimento de Cristo e se valerem de tal condição para santificar o trabalho.<sup>63</sup> A tópica da servidão ligada ao divino, já tematizada na poesia grega antiga em *Os Trabalhos e os dias*, de Hesíodo (séculos VIII-VII a.C.), forma, como bem observou o poeta Oswald de Andrade (1890-1954) em *A crise da filosofia messiânica*, a base teológica do patriarcado, isto é, do mundo do trabalho e da propriedade privada que se opõe, por sua vez, ao ócio, à preguiça e, em suma, ao mundo do matriarcado.<sup>64</sup> A referida tópica pode ser observada, a título de exemplificação, nos versos 465-467<sup>65</sup> mediante os quais Hesíodo alvitra que preces devem ser endereçadas a Zeus e a Deméter a fim de que se tenha

---

<sup>61</sup> A cerimônia de posse foi realizada no dia 05 de abril de 2024.

<sup>62</sup> Para ter uma ideia da visão que Kopenawa gostaria que os brancos tivessem sobre os povos da floresta, que foi exposta em *A Queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, cf. Kopenawa e Albert (2015, p. 44).

<sup>63</sup> Cf. Gomes (2019, p. 338): “Bem-aventurados vós se soubéreis conhecer a fortuna do vosso estado, e com a conformidade e imitação de tão alta e divina semelhança aproveitar e santificar o trabalho. [...] Em um engenho sois imitadores de Cristo crucificado [...] porque padeceis em um modo muito semelhante o que o mesmo senhor padeceu na sua cruz, e em toda a sua paixão”. E, ainda, conforme discorre Gomes, 2019, p. 341, o jesuíta italiano Jorge Benci por intermédio do argumento da Maldição de Cam buscava orientar os senhores de escravos a afastá-los do ócio: “O ócio é a escola onde os escravos aprendem a ser viciosos e ofender a Deus [...] E como os pretos são em comparação mais hábeis para o gênero de maldades que os brancos, por isso, eles com menos tempo de estudo saem grandes licenciados do vício na classe do ócio”.

<sup>64</sup> No referido texto, Oswald de Andrade discorre acerca de duas concepções de mundo distintas, a saber: Matriarcado e Patriarcado. Sobre a tópica da escravidão ligada ao céu, ele diz: “Não é sem dúvida uma coincidência essa que faz que no século VIII a.C., quando aponta a poesia grega, Hesíodo venha a ser o autor de uma teogonia e ao mesmo tempo o cantor do trabalho. Vê-se que, no desenvolvimento do Patriarcado, liga-se a servidão ao céu. É, sem dúvida, o primeiro documento messiânico na Grécia, essa teologia galante mas profunda, do poeta d’*Os Trabalhos e os Dias* que começa com a seguinte apóstrofe das Musas: “Pastores largados pelos campos, opróbrios da terra, que sois somente ventres, nós sabemos contar mentiras idênticas às coisas reais, mas, quando queremos, sabemos também proclamar a verdade”. Disponível em: <https://antropofagias.com.br/2020/05/14/a-criese-da-filosofia-messianica/>. Acesso em 4/10/2023. Agradeço ao professor Jacyntho Lins Brandão, que chamou minha atenção para este texto.

<sup>65</sup> “Ora a Zeus ctônio e a Deméter pura:/ que o trigo santo de Deméter amadureça pesado;/ ora logo no início da sementeira.” Tradução de Alessandro Rolim de Moura.

um auspicioso início de semeadura. Como Moura (2012)<sup>66</sup> elucida, as admoestações dos trabalhos agrícolas se aglutinam, na obra hesiódica, com a religiosidade elaborada no poema, de cuja apreciação não se deve prescindir.

É precisamente deslocando o sentido negativo frequentemente atribuído à preguiça e questionando o trabalho como supremo bem que Suassuna constrói, em chave mordaz, sua peça. Noutras palavras, a preguiça do Poeta popular Joaquim Simão ganha tonalidade subversiva à medida que se pode cogitar que o direito que ele exige para si é muito simplesmente o direito à literatura.<sup>67</sup> Desse modo, a obra do paraibano, de vocação crítica do ponto de vista social, atinge outro patamar ao representar não só as desigualdades sociais e a indignação pela exploração do trabalho, verbalizada, como se viu, pelo esperto João Grilo: a crítica suassuniana também sublinha a impossibilidade de se dispor de tempo dedicado à formação humanística, direito de que são privados mormente os desvalidos do Brasil.

Nesse passo, basta lembrarmos do contexto brasileiro dos anos 60, particularmente da severa repressão da ditadura militar ao movimento de educação popular<sup>68</sup> liderada por Paulo Freire — Patrono da Educação Brasileira e um dos principais pensadores da pedagogia mundial —, para percebermos a violência perpetrada pela classe econômica dominante, com o efeito de sufocar quaisquer possibilidades de conscientização dos pobres e analfabetos do “Brasil real”, que são representados no teatro suassuniano.

Em seu célebre livro *Pedagogia do Oprimido*, o educador brasileiro destaca a importância da busca do indivíduo por ser mais: busca que seria, sumariamente, a conscientização de si e do mundo do qual faz parte. Essa reivindicação assemelha-se, parece-me, à altivez com que as personagens pobres atuam no sertão misticamente elaborado por Suassuna. De certo modo, a zombaria aos poderosos do sertão, a esperteza para arquitetar as situações e o prazer de viver, malgrado as perversas condições de existência, revelam a

---

<sup>66</sup> Cf. Moura (2012, p. 32): “A presença dos deuses nas narrativas sobre Pandora e sobre a sucessão das raças humanas, bem como o papel central das Musas e da figura de Zeus nos *Trabalhos* (e na *Teogonia*) e as frequentes menções à deusa Deméter, entre outros aspectos, mostram a importância da religiosidade no poema. A Justiça é uma deusa, e, tal como ela, são personificadas várias outras ideias presentes na obra (e.g. o Juramento). Não há como tomar os conselhos sobre o trabalho agrícola expressos no texto e entendê-los desvinculados dessa visão religiosa, como se Hesíodo tivesse uma concepção racionalista da vida cotidiana e da natureza e as menções aos deuses fossem meros ornamentos poéticos”.

<sup>67</sup> Refiro-me aqui ao texto do sociólogo e crítico literário Antonio Candido (2011, p. 171-193), com que pretendo dialogar ao longo da pesquisa.

<sup>68</sup> Cf. Freire (2018, p. 29).

recusa das personagens em aceitar passivamente uma estrutura que opera para que eles sejam *menos*.

## 5 Considerações finais

Ao longo desta exposição, tentei discutir alguns sentidos que as noções de *otium* e *negotium* (e respectivas correspondências em idiomas modernos) podem adquirir nos textos de Plauto e de Ariano Suassuna. Nas comédias *Mercator* e *Miles Gloriosus*, vimos que *otium* pode se relacionar ao amor (coerentemente com as convenções do gênero da comédia praticado pelo autor romano), bem como à poesia e à ausência de tranquilidade, enquanto *negotium* relaciona-se ao trabalho necessário ao bem-estar social e, ainda, à própria representação teatral, também convencional, das personagens. Já as cenas de *Farsa da Boa Preguiça* expõem a faceta crítica do *otium*, que, conforme se tentou demonstrar, assume tonalidade subversiva. Em *Auto da Compadecida*, como também ocorre em *Farsa*, o mito do trabalho é colocado em xeque e igualmente criticado, considerando a exploração que lhe é inerente, especialmente quando se trata de pessoas marginalizadas socialmente. E a “boa” preguiça, por seu turno, figura como a exaltação à beleza da poesia, conforme os últimos versos da *Farsa* demonstram:

MANUEL CARPINTEIRO

Viva o ócio dos Poetas  
que tece a beleza e fia!

MIGUEL ARCANJO

Viva o Povo brasileiro,  
sua fé, sua poesia,  
sua altivez na pobreza,  
fonte de força e Poesia!

(Suassuna, 2018, p. 664)

Assim, espero ter ilustrado o fato de que a leitura das comédias de Suassuna pode ser uma profícua porta de entrada para conhecer textos produzidos por autores do mundo antigo e vice-versa. Reconhecer o presente como ponto de partida que impacta a leitura do passado não é, no senso comum, necessariamente uma novidade. Contudo, esse olhar passa a ser valorizado como possibilidade metodológica pelos estudos de recepção, cuja abordagem privilegia, como apontado na seção dedicada ao campo de estudo, não só a apreciação

estética e formal das obras, mas também a consideração da conjuntura cultural em que determinado texto antigo tenha sido, por um lado, forjado, e por outro, modificado em seu processo de recepção ao longo do tempo.

A junção dessas duas premissas epistemológicas (presente como ponto de partida e estética associada ao contexto social) permite-me explorar, estimulada pelo texto moderno, perspectivas até então pouco consideradas ao lidar com o texto cômico produzido na Antiguidade e, por outro, perceber as mudanças empregadas por um autor do gênio de Suassuna ao aclimatar um pouco de Roma antiga no sertão brasileiro.

Este é fundamentalmente o intuito desta pesquisa, com que se espera dar uma modesta contribuição para propagar, no âmbito da recepção dos Estudos Clássicos no Brasil, a obra de Ariano Suassuna – autor que, a exemplo de Plauto e modernamente de Shakespeare, Molière e Gil Vicente (apenas para citar alguns), foi e é da maior importância para o teatro e para a cultura de sua sociedade.

### Agradecimentos

Agradeço à Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso (IEL-Unicamp) pela esmerada orientação e pelas sugestões diversas sempre apontadas oportunamente. Ao Prof. Dr. Paulo Sérgio Vasconcellos (IEL-Unicamp), por seus argutos comentários tecidos no texto que lhe apresentei sobre a recepção do mito de Orfeu na tragédia de Vinícius de Moraes, ora incorporados neste artigo. Ao professor David Konstan (New York University), *in memoriam*, pela generosa leitura da primeira versão deste texto e por me encorajar a prosseguir estudando o tema, e aos pareceristas pelas apropriadas e atentas críticas.

### Referências

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma**. São Paulo: Martin Claret, 2016.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. **Antropofagias**, 14 mai. 2020. Disponível em: <https://antropofagias.com.br/2020/05/14/a-crise-da-filosofia-messianica/>. Acesso em: 19 out. 2024.

ALMEIDA, S. L. de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ANDÚJAR, R.; NIKOLOUTSOS, K.P. (ed.). **Greeks and Romans on the Latin American Stage**. London: Bloomsbury, 2020, p. 1-16. <https://doi.org/10.5040/9781350125643.ch-001>

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8264>. Acesso em: 19 out. 2024.

BEARE, W. **The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of Republic**. Cambridge: Harvard University Press, 1951. <https://doi.org/10.4159/harvard.9780674733060>

BEINE, J. J. Plautus Goes USA: The Adaptation of Rudens by Ladies' Literary Society of Washington University in St. Louis, Missouri, in 1884. **Classical Receptions Journal**, v. 14, p. 26-50, 2022. <https://doi.org/10.1093/crj/clab004>.

BIANCHET, S. B.; REZENDE, A. M. **Dicionário do latim essencial**. 2. ed. São Paulo: Autêntica, 2014.

BIANCO, M. M. **Ridiculi senes – Plauto e i vecchi da commedia**. Palermo: Flaccovio Editore, 2003.

BRAGION, A. S. L. **Humor e metalinguagem nos prólogos de Terêncio**. 2020. 178f. Tese (Doutorado em Linguística) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2020.

BRUCE, K. **Shifting Discourses of Roman Otium in Cicero, Catullus, and Sallust**. Electronic Thesis and Dissertation Repository. 7718. 2021.

CANDIDO, A. **O direito à literatura**. In: CANDIDO, A. Vários escritos. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.

CARDOSO, I. T. **Ars Plautina**. 2005. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARDOSO, I. T. Ilusão e engano em Plauto. In: CARDOSO, Z. A.; DUARTE, A. S. (org.). **Estudos sobre o teatro antigo**. São Paulo: Alameda, 2010. p. 95-126.

CARDOSO, I. T. **Trompe l'oeil: Philologie und Illusion**. Vienna Göttenburg: V&R, 2011.

CARDOSO, I. T.; SANTOS, S. A. Plautinismos e suassunismos em O santo e a porca. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 12, n. 2, p. 159-177, 2016. <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.2.159-177>

CARDOSO, I. T. Comic Technique. In: DINTER, M. T. (org.). **The Cambridge Companion to Roman Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 120-135. <https://doi.org/10.1017/9780511740466>

CARDOSO, I. T. Actors and Audience. In: FRANKO, G. F; DUTSCH, D. (org.). **A Companion to Plautus**. New York: Wiley-Blackwell, 2020, p. 61-75.

<https://doi.org/10.1002/9781118958018.ch4>

CATULO. **O livro de Catulo**. Tradução, introdução e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

CICERO, M. T. **Speech on Behalf of Publius Sestius**. Translated with introduction and commentary by Robert A. Kaster. Oxford: Clarendon Press, 2006.

CUNHA, A. G. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DIAS, V. F. **Ariano Suassuna, o Plauto arretado do Nordeste brasileiro**: emulações plautinas em Auto da Compadecida. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2020.

DIAS, V. F. Astúcia e hierarquia: a representação das personagens subalternas no teatro de Plauto e de Ariano Suassuna. In: MORAIS, J. M.; BENEDETTI, P.; MONPEAN, R. (org.). **Agência, conflitos e subalternidade na Antiguidade**: abordagens multidisciplinares entre história, literatura e cultura material. 1. ed. São Paulo: FFLCH-USP, 2023. v. 1. p. 191-213.

<https://doi.org/10.11606/9788575064542>

DUCKWORTH, G. E. **The nature of Roman comedy**. Princeton, N.J.: University Press, 1952.

FERNANDES, R. M. Dionísio de Halicarnasso. **Tratado da Imitação**. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

FITZGERALD, W. Slaves and Roman Comedy. In: DINTER, M. T. (org.). **The Cambridge Companion to Roman Comedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 188-199.

<https://doi.org/10.1017/9780511740466.013>

FITZGERALD, W. **Slavery and the Roman Literary Imagination**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. <https://doi.org/10.1017/S275390670000070X>

FREIRE, P. **Pedagogia do oprimido**. 65. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

GÂNDAVO, P. de M. **Tratado da Terra do Brasil**: história da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

GLARE, P. G. W. (ed.). **Oxford Latin Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1968.

GOMES, L. **Escravidão**: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi de Palmares. 1. ed. Rio de Janeiro: Globo livros, 2019. v. 1, p. 338-341.

GRIMAL, P. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrant Brasil, 2005.

HARDWICK, L. **Reception Studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba: Segesta, 2012.

HOLLMANN, E. **Die plautinischen Prologe und ihre Funktion**: zur Konstruktion von Spannung und Komik in den Komödien des Plautus. Berlin/Boston: De Gruyter, 2016.

<https://doi.org/10.1515/9783110473179>

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

HUNTER, R. **On coming after**. Part 1: Hellenistic Poetry and its Reception. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. p. 593-611. <https://doi.org/10.1515/9783110210309>

HUNTER, R. L. **A comédia nova da Grécia e de Roma**. Tradução de Rodrigo Tadeu Gonçalves. Curitiba: Editora UFPB, 1985.

JAUSS, H. R. **A história da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994, p. 22-25.

JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. (org.). **A Literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

KOPENAWA, D; ALBERT, B. **A queda do céu**: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, A. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LE GOFF, J. **O nascimento do purgatório**. Tradução de Maria Ferreira. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

MARTINDALE, C. **Redeeming the Text**: Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. <https://doi.org/10.1002/9780470774007>

MARTINDALE, C. Thinking Through Reception: Introduction. In: MARTINDALE, C.; THOMAS, R. F. (ed.). **Classics and the Uses of Reception**. Malden, Mass: Blackwell, 2006. p. 1-13.

<https://doi.org/10.1002/9780470774007>

MARTINS, E.; DIAS, V.; AGNOLON, A. Em terra de coronel quem tem Grilo é rei: astúcia, hierarquia e distopia no sertão de Suassuna. In: MARTINS, E.F.; BOTELHO, P. P. (org.).

**Da cidade antiga à contemporânea: (in)tolerâncias e utopias e distopias.** Araraquara: Letraria, 2022. p. 78-98.

MOORE, T. J. **The Theater Of Plautus: playing to the audience.** Austin: University of Texas Press, 1998.

NOTARI, T. Cum Dignitate Otium. Remarks on Cicero's Speech in Defense of Sestius. **Fundamina**, v. 22, n. 2, p. 273-289, 2016. <https://doi.org/10.17159/2411-7870/2016/v22n2a5>

PARKER, H. N. Toward a Definition of Popular Culture. In: PARKER, H. N. **History and Theory.** Wesleyan: Wesleyan University, 2011. p. 147-170. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2011.00574.x>

PLAUTO. **Comédias.** Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim por Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1978.

PLAUTO. **O mercador.** Tradução, introdução e comentário de Aires Pereira do Couto. Coimbra: Annablume, 2017.

PLAUTI, T. M. **Menaechmi.** Edited with an Introduction and Notes by Nicholas Moseley and Mason Hammond. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1933.

PLAUTUS. **The Merchat, The Braggart Soldier, The Ghost, The Persian.** Edited and translated by Wolfgang de Melo. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2011. [https://doi.org/10.4159/DLCL.plautus-braggart\\_soldier.2011](https://doi.org/10.4159/DLCL.plautus-braggart_soldier.2011)

PORTER, J. I. What Is "Classical" about Classical Antiquity? Eight Propositions. **Arion**, v. 13, n. 1, Spring/Summer 2005. <https://doi.org/10.1515/9780691225395-004>

RICHLIN, A. **Slave Theater in the Roman Republic: Plautus and Popular Comedy.** New York: Cambridge University Press, 2017. <https://doi.org/10.1017/9781316585467>

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

SANTOS, A. B. dos. **A terra dá, a terra quer.** São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

SANTOS, E. C. P. dos. **O IV Canto das Geórgicas.** São Paulo: Scortecci, 2007.

SEGAL, E. **Roman Laughter: The Comedy of Plautus.** 2. ed. New York: Oxford University Press, 1987.

SEGAL, C. **Orpheus: The Myth of the Poet**. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1989.

SLATER, N. W. **Plautus in Performance: The Theatre of the Mind**. 2. ed. Amsterdã: Harwood Academic Publishers, 2000.

SOUZA, J. **A elite do atraso**: da escravidão à lava jato. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

SOUZA, J. É preciso explicar o Brasil desde o ano zero. **Cult**, São Paulo, 19 out. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/jesse-souza-a-elite-do-atraso/>. Acesso em: 19 out. 2024.

STEWART, R. **Plautus and Roman Slavery**. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012. <https://doi.org/10.1002/9781118524145>

SUASSUNA, A. **Teatro completo de Ariano Suassuna**: comédias, tragédias, entremezes, teatro traduzido. Organização Carlos Newton Júnior. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

TONER, J. P. **Leisure and Ancient Rome**. Oxford: Polity, 1998.

VASCONCELLOS, P. S. Recepção e intertextualidade: convergências e divergências. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p 1-47, 2022. DOI: 10.35699/1983-3636.2023.44104.

Recebido em: 10.05.2024

Aprovado em: 09.07.2024