

MATRONAE VIRTUOSAE NO *STICHUS* DE PLAUTO

Isabella Tardin Cardoso
[IEL-UNICAMP]

Entre os estudiosos de Plauto é consensual a importância que o dramaturgo concede a personagens mais exageradas¹, como o escravo astucioso, o esfomeado parasita e as não menos caricaturais esposas com dote, *uxores dotatae*, verdadeiras megeras a atormentarem seus maridos em diversas peças do bem-sucedido comediógrafo do final do século III a.C. Embora, no legado da comédia romana, referências à infidelidade conjugal feminina sejam evitadas², em poucas mulheres do palco plautino percebe-se a virtude da devoção ao marido como característica salientada em sua composição. Nesse sentido, a Alcmena, de *Anfitrião* (*Amphitruo*), e, de *Estico* (*Stichus*), as jovens irmãs Panégiris e Pânfila se mostram notáveis exceções³.

Tem sido comum afirmar que a caracterização destas personagens, mais comedida, conferiria certo “realismo” às cenas em que tomam parte, de forma que as respectivas comédias seriam marcadas por uma atmosfera de maior

1. Como a grande maioria dos estudiosos do século XIX e até a década de sessenta do século seguinte, E. Fraenkel (*Elementi Plautini in Plauto*, sobretudo p. 203-241) já supunha que figuras como essas, apropriadas à obtenção de efeito farsesco, constituiriam uma tendência do *uertere* plautino. Observações mais precisas como a de W. Anderson (*Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, p. 3-29), possibilitadas por análises comparativas entre *Báquides* e trechos de seu modelo menândrico *Dis exapaton*, estes apenas mais recentemente disponíveis, confirmam tal suposição.

2. Cf. G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy*, p. 150.

3. Em *Anfitrião*, a insistência sobre a dignidade de Alcmena vem compensar um outro aspecto que, como mencionamos, apresenta-se excepcionalmente nesta peça, a única dentre as vinte e seis comédias *palliatae* supérstites que apresenta um marido traído por sua esposa. Cf. Duckworth, *op. cit.*, 150.

seriedade⁴ ou sentimentalismo⁵. No que concerne a *Estico*, presume-se, tradicionalmente⁶, que em tais cenas a peça estaria mais próxima de seu suposto modelo⁷, tirado da *nea*, a comédia nova grega.

Este modo de apreciar as personagens femininas da comédia de Plauto se encontra, por exemplo, na conhecida obra em que Michaut⁸, na segunda década do século XX, apresenta sua detalhada classificação das personagens plautinas. Essas, nas palavras do estudioso, dividem-se em, de um lado, tipos da vida real, “a quem a tradição ou os dados da intriga não impõem nem o temperamento, nem o papel”⁹, e, de outro, tipos convencionais, que, ou não seriam tirados da realidade, ou seriam “extraídos dali apenas para serem deformados segundo as convenções do gênero”¹⁰.

Pânfila, a mais jovem das irmãs que se lamentam na primeira cena de *Estico*, é o exemplo encontrado por Michaut como prova da existência de “personagem real” na comédia de Plauto; o que no entender do estudioso significa que tal personagem, ao contrário das “convencionais”, teria “uma individualidade independente de sua função dramática”¹¹. Isso porque, mesmo que tivesse o mesmo temperamento que a irmã Panégiris, aquela seria dona de um espírito mais enérgico e, ainda, de “um sentimento de dever mais elevado”¹². Essa “individualidade” de Pânfila seria observável já durante a primeira cena, uma vez que ela é quem decide que postura deverá ser adotada diante de seu pai¹³.

A atenção que a presença e, sobretudo, o papel das convenções em que se fundava a literatura antiga veio alcançar no decorrer do século XX nos leva

4. Cf. Michaut, *Plaute*, v. I, p. 206; Duckworth, *op. cit.*, p. 285.

5. W. Anderson, *Barbarian Play*, p. 123.

6. E. Fraenkel (*Elementi Plautini in Plauto*, edição revisada da imprescindível obra *Plautinisches im Plautus*, de 1922) confirma o parecer de estudiosos do século XIX, como F. Leo, sobre a origem menândrica das primeiras cenas.

7. Continua incerta a atribuição de fragmentos de peças da *nea* ao modelo anunciado na didascália de *Estico*, a saber, a comédia *Adelphoe*, de Menandro, modernamente designada como *Adelfos I*, ou *Adelfos A*, a fim de distingui-la do original homônimo, também menândrico, da comédia terenciana *Adelfos* (Cf. Petersmann, *T. Maccius Plautus: Stichus*, p. 19-26; Blanchard, *Essai sur composition des comédies de Ménandre*, p. 304).

8. *Plaute*, v. I e II.

9. “Personnages dont la tradition ou les données de l'intrigue n'imposent ni le caractère ni le rôle” (Michaut, *op. cit.*, vol. II, p. 296).

10. Michaut (*op. cit.*, vol. II, 202) se refere aqui também às situações da comédia plautina: “Mais ni le faits ni les personnages de la pièce sont pris dans le vie réelle; ou ils n'y sont pris que pour être aussitôt déformés selon les conventions du genre”.

11. “Ils ont une individualité indépendante de leur utilité dramatique” (Michaut, *op. cit.*, v. II, p. 202).

12. “(...) dont l'âme plus énergique a un plus haut sentiment du devoir” (Michaut, *op. cit.*, v. II, p. 91).

13. Michaut, *op. cit.*, v. II, p. 91.

hoje a considerar ingênua a dicotomia entre “convenção” e “realidade” que orienta explicitamente os comentários apresentados por Michaut em seu extenso estudo da obra plautina. No entanto, rever tais comentários se mostra interessante, à medida que renomadas apreciações posteriores vêm refletir uma oposição entre as referidas noções semelhante à proposta por Michaut.

Por exemplo, é curioso notar que Duckworth, algumas décadas mais tarde, concorda com Michaut, ao assinalar *Estico* como uma das poucas comédias romanas que constituiriam um “retrato de personagens e de costumes” (“*portrayal of character and customs*”)¹⁴. A ênfase nesse aspecto mimético da comédia, acaba por reproduzir a dicotomia apresentada por Michaut, contrapondo, de um lado, a representação de realidade cotidiana e, de outro, a imitação de outras obras artísticas, esta sim repleta de convenções¹⁵.

“Por que a descrição da vida de casado na comédia romana é tão desagradável?”¹⁶. Em resposta a esta pergunta, que vem após pitoresca exposição acerca de megeras dotadas e seus maridos aventureiros, Duckworth vai lembrar que a depreciação da vida de casado, e dos cônjuges, é diretamente proporcional a seu efeito humorístico, haja vista ser tal tratamento *locus classicus* nas comédias de ontem e hoje. No entanto, mais a seguir, o estudioso da comédia romana afirma:

*O tratamento convencional do casamento na comédia era menos apropriado quando os velhos e as senhoras eram mais sérios e respeitáveis, e mais parecidos com pessoas da vida real. (grifos nossos)*¹⁷

Handley¹⁸ precisou salientar a necessidade de se reconsiderar, na análise do drama antigo, não só o que seria convencional ao público da época, como também o que se tem entendido por “realismo”, quando se faz referência ao teatro de Menandro:

14. Duckworth (*Op. Cit.*, p. 146) destaca, contudo, uma já tradicionalmente suposta inferioridade de tais quadros, se comparados ao que seria aplaudido em Menandro: “Não há razão alguma para acreditar que Plauto, ou mesmo Têrencio, fosse capaz de delinear a personagem com a sutileza ou verdade psicológica por que Menandro é tão freqüentemente elogiado.” (“*There is no reason to believe that Plautus or even Terence was able to delineate the character with the subtlety or psychological truth for which Menander is so often praised*”).

15. Cf. Michaut, *op. cit.*, v. II, p. 200.

16. “*Why is the picture of married life in Roman comedy so unpleasant?*” (Duckworth, *op. cit.*, p. 284).

17. “*The conventional treatment of marriage in comedy was less appropriate when the senes and matronae were more serious and respectable and resembled more closely persons in real life.*” (Duckworth, *op. cit.*, p. 285).

18. Handley, “*Conventions of the Comic Stage and their Exploitation by Menander*” in E. Turner (org.), *Menander*, p. 3-42.

Em um tipo de drama que goza desde a Antigüidade de um conceito de realismo muito elevado, existe um sentido especial de convenção que surge quando se pergunta sobre o status da representação cômica em relação à vida real; por exemplo, quando perguntamos em que medida se supunha que os eventos numa peça fariam sentido em termos de tempo ou espaço real, ou em que medida os poucos fatos acerca da vida das personagens são “verdadeiros”, com exemplos precisos no mundo fora da peça, em oposição aos fatos apenas aceitáveis num contexto de ficção e num sentido convencional¹⁹.

Para ilustrar o grau de convenção presente no teatro de Menandro, Handley salienta a densidade humorística de cenas aparentemente sérias para o leitor moderno, como, por exemplo, na peça *Diskolos*, a da entrada de um cozinheiro amaldiçoando o carneiro que trazia consigo:

Mesmo um simples incidente pode ser usado para ilustrar a idéia de que um único evento em uma peça pode simultaneamente envolver diversas convenções dramáticas, algumas delas latentes, no sentido de que elas são aceitas sem uma consciência especial, como parte dos meios de comunicação normais entre os dramaturgos e a audiência²⁰.

Em nosso artigo pretendemos investigar algumas das convenções presentes na primeira cena de *Estico*, na qual se delineiam as características de Pânfila e de Panégiris. Um primeiro objetivo desta investigação é tentar apreender nas personagens características humorísticas pouco consideradas em leituras tradicionais da peça. Além disso, um outro aspecto concernente à estrutura de *Estico* nos leva a julgar necessária uma tal revisão. Expomo-lo a seguir.

Consideremos, antes, a peça *Anfitrião*, ou, mais especificamente a ária que Alcmena protagoniza (*Amph.*, v. 633-653), lamentando-se, como devotada esposa, pela partida de seu marido. A percepção de um teor mais sério na referida cena dessa comédia, contrastando com o tom farsesco das anteriores e seguintes, tem sido menos causa de reprovações acerca da unidade da peça do que motivo para elogiar sua composição. Como se sabe, sobretudo a partir de me-

19. “In a kind of drama which has had from Antiquity onwards a much treasured reputation for realism, there is a special sense of convention which comes in when we ask questions about the status of comic representation in relation to real life; as when we ask how far events in plays are supposed to make sense in terms of real time and place, or how far the economic facts about characters’ lives are ‘true’ facts, with precise counterparts in the world outside the play, as opposed to facts only acceptable in a fictional context and with a conventional sense”, Handley, *op. cit.*, p. 5-6.

20. “Even a simple incident can be used to illustrate the point that a single event in a play can simultaneously involve a number of dramatic conventions, some of them latent, in that they are accepted without special consciousness as a part of the normal means of communication between dramatist and audience...”, Handley, *op. cit.*, p. 8.

ados do século XX, na esteira de estudos como o de E. Fraenkel²¹, tende-se a valorizar, dentre os procedimentos empregados por Plauto, a diversidade de tons constatável em diversas de suas obras²².

Ora, na apreciação tradicional, a caracterização das jovens esposas que aparecem no início da comédia *Stichus* também implicaria um impressionante contraste entre as primeiras cenas, mais sérias, segundo tal acepção, e as restantes, que vão das mais farsescas às de caráter plenamente simposial que finalizam a obra. Todavia, uma tal heterogeneidade não tem sido, de modo geral²³, elogiada como mais um exemplo da referida *uarietas* plautina; ao contrário, torna a peça objeto de estranhamento e de reprovação²⁴. No século XX, com exceção de poucos estudos relevantes, entre os quais se destaca a importante edição crítica de Petersmann²⁵, a peça como um todo recebe reduzida atenção.

Diante desse quadro, acreditamos que observar mais de perto a composição da primeira cena de *Estico*, atentando a antigas convenções que ali se possam verificar, venha nos permitir, ainda, vislumbrar uma maior proximidade entre o início da peça e seu prosseguimento.

As primeiras convenções a nos chamarem a atenção num confronto entre *Estico* e o repertório da comédia nova grega e romana dizem respeito a certa nomenclatura empregada²⁶: é digno de nota o fato de que *Pamphila* denomina também uma moça jovem na peça terenciana *Os Adelfos*, comédia a que outrora se atribuía o mesmo modelo grego de *Estico*, e ainda em *Epitepontes*, de Menandro. Uma tal coincidência entre nomes e papéis não surpreenderia o leitor familiarizado com Menandro ou com Plauto, pois sublinha um aspecto evidente tanto na *nea* quanto na *palliata*: o fato de que esses gêneros dramáticos dependiam basicamente de um repertório de personagens e situações típicas.

A fim de verificar que outras associações, além do nome, podemos estabelecer entre a personagem plautina e a tipologia da comédia nova grega,

21. Cf. *supra*, n. 1.

22. Cf. a preciosa análise de Taladoire em *Le comique chez Plaute*, sobretudo p. 83-155.

23. Destacam-se como exceções as leituras de Taladoire (*op. cit.*, p. 148) e Petersmann (*op. cit.*, p. 36), que apontam o contraste, mas amenizam sua implicação quanto à quebra da unidade da obra.

24. Cf. sobretudo Michaut, *op. cit.*, vol II, p. 206; Fraenkel, *op. cit.*, p. 274, 276, 280; Ernout, *op. cit.*, vol. VI, p. 225. Para um quadro mais amplo da crítica que vê a relação entre as cenas mais sóbrias da comédia *Estico* e as demais, cf. Petersmann, *op. cit.*, p. 31; Gaiser, *op. cit.*, p. 1048, n. 88; 1069.

25. H. Petersmann, *op. cit.* Sobre críticas à falta de unidade da comédia *Estico*, cf. sobretudo p. 28-36. Cf. ainda Cardoso, *Estico de Plauto*, p. 90 *et sq* (dissertação de mestrado inédita).

26. Uma lista mais completa da tipologia dos personagens menândricos se encontra em Mette, “*Der heutige Menander*” in *Lustrum* 10, p. 22-3, 1965.

consideremos, em linhas gerais, a participação de Pânfila e de sua irmã, em *Estico*.

Como já se sabe, o diálogo entre as duas irmãs, Pânfila (*Pamphila*) e Panégiris (*Panegyris*) dá início à peça. Nessa conversa, ambas lamentam a ausência dos respectivos maridos, que até então estariam no exterior sob pretexto de recuperarem seu patrimônio, há três anos e sem dar notícias. A situação apresenta um agravante: a ameaça de que seus casamentos venham a ser anulados pelo pai, que preferiria vê-las casadas com outros. No decorrer da cena, as duas decidem que o melhor modo de lidar com o iminente problema seria evitar contrapor-se frontalmente à vontade paterna, tentando convencê-lo mais sutilmente a mudar de idéia.

Na próxima cena, o velho Antífote (*Antipho*), seu pai, também planeja consigo mesmo o modo como conduziria a conversa em que tentará persuadir as filhas de seu propósito; o que se seguirá, entretanto, no encontro entre as três personagens, é que as moças permanecerão firmes em sua decisão, mantendo-se fiéis aos maridos ausentes, e o pai há de se retirar frustrado²⁷.

Vale a pena considerar a mencionada recorrência do nome *Pamphila* na designação de mulheres jovens no contexto da comédia *palliata* e da *nea*.

Ora, a personagem Pânfila que ocorre tanto em *Adelfos*, tem poucas características em comum com a de *Estico*. Como convinha às mulheres honestas e solteiras da comédia *palliata*, aquela tem uma discreta participação: nem sequer chega a aparecer em cena. Sabe-se que ela fora violentada, e ouvem-se, no palco, apenas seus gemidos de parturiente (*Adelf.* v.486-7)²⁸.

Em *Epitrepontes*, de Menandro, a caracterização de *Pamphila* é mais próxima à da personagem de *Estico*. Na comédia menândrica, trata-se de uma mulher também abandonada pelo marido, embora em circunstâncias distintas daquelas da peça plautina. Nesta, os maridos partiram para outras terras; em *Epitrepontes*, o esposo de *Pamphila* tem um caso amoroso com uma prostituta.

A semelhança das situações se evidencia não precisamente no teor geral da peça, mas numa cena em especial, cujo texto se encontra no Papiro do Cairo, uma das descobertas do início do século XX.

27. Nosso estudo privilegia a primeira cena em que participam as irmãs. Vale ressaltar, no entanto, que K. Gaiser (“Zur Eigenart der Römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern”, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I 2, p. 1071.), em resposta às críticas quanto a incoerências no comportamento das personagens e mesmo no desfecho da discussão, comenta o valor humorístico dessa vitória do estratagema feminino.

28. Em *Os Adelfos de Terêncio*, A. Tonioli comenta o uso do nome “Pânfila” na comédia antiga: “trata-se sempre de uma moça simpática por quem um rapaz está apaixonado” (p. 62).

A cena entre a moça e seu pai é situada no quarto ato da peça menândrica²⁹, cujo texto, embora se encontre em estado bastante lacunar, ainda permite perceber um diálogo entre as personagens. O primeiro trecho que nos interessa (*Epitr.* v. 714-725) contém uma fala em que *Pamphila* se coloca contra o pai. Na outra parte legível (*Epitr.* v. 749-756), o pai, *Smicrines*, dirige-se à filha enfatizando os problemas financeiros decorrentes do fato de se dividir um marido com outra mulher. O final da cena é ilegível.

Com base no restante da peça, Arnott³⁰ apresenta uma hipotética continuação do diálogo, a qual, pode-se notar, aumentaria as semelhanças entre esse e o da segunda cena de *Estico*:

Sem dúvida, *Pamphila* respondeu aos argumentos do pai com um discurso voluntarioso, reforçando sua decisão de ficar na casa de *Charisio*, e no final *Smicrines* deve ter saído de novo em direção à cidade, com sua missão malsucedida.³¹

Entre *Estico* e *Epitrepontes*, destaca-se, pois, além do nome da moça, toda uma série de circunstâncias em comum. Em ambos os casos, Pânfila é uma mulher jovem que, apesar de negligenciada pelo marido, decide manter-se fiel a ele. Ela se coloca, dessa forma, contra a vontade de um pai preocupado com questões econômicas.

Esse conjunto de circunstâncias sugere que certos aspectos de Pânfila, destacados por Michaut como características “individuais” da personagem, visto que independentes da tradição do drama, como a firmeza na decisão de ficar com o marido, já eram encontrados na comédia nova grega. A constatação tende, de fato, a confirmar o teor menândrico desta parte de *Estico*³². No entanto, é importante frisar, e aqui fazemos coro às ressalvas de Handley: admitir o realismo destas cenas não ratifica apreciações que desconsideram em grande medida o teor convencional dos referidos episódios, tais como a de Michaut, ou os comentários de Duckworth, acima mencionados.

Como testemunhas do caráter convencional do texto de *Epitrepontes* tem-se, por exemplo, uma série de outras analogias com essa cena, observáveis em

29. Orientamo-nos aqui pela edição de Arnott.

30. In *Menander*, p. 479.

31. “*Doubtless Pamphile replied to her father’s arguments in a speech of her own, stressing her decision to stay in Charisio’s house, and in the end Smikrines must have left for the city again with his mission unsuccessful*”. *Ibidem*, p. 479.

32. A constatação, em si, parece não apresentar grande novidade: o teor menândrico das cenas iniciais de *Estico*, já referido por Michaut, foi depois ressaltado por Fraenkel, na esteira das observações de estudiosos do século passado, como Leo. A questão é que a atribuição desse teor menândrico a uma cena ou situação implicava caracterizá-la como “realista” (no entender de Michaut, menos submetido a convenções), em contraponto a um “plautinismo”, mais artificial. Cf. ainda Fraenkel, *op. cit.*, p. 269.

um conjunto de fragmentos da *nea*, que estudiosos modernos tentam atribuir a *Adelphoi I*, o original menândrico de *Estico*. H. J. Mette³³ chama a atenção para a hipótese de H. Lucas³⁴, que vê no Papiro de Didot uma cena análoga à fala de uma das filhas de Antífote (*Stich.* v. 88-146). Petersmann, referindo-se ao trecho do papiro, que apresenta 44 versos do diálogo de uma moça contrariando seu pai, comenta:

Uma jovem moça ali se defende hábil e teimosamente contra o projeto de seu pai, a saber, de que ela deixasse seu marido pobre e casasse com outro homem mais rico. Temos uma situação inteiramente parecida no começo de *Estico*, apenas ocorre que ali não uma, mas sim duas moças lutam contra a intenção de seu pai.³⁵

Identifica-se no fragmento didotiano, além da analogia com a situação geral da referida cena de *Estico*, uma correspondência mais precisa, verificável em sua argumentação. Observemos, pois, um dos pontos que ilustram a “assombrosa semelhança” (“*verblüfend...Anhlichkeit ihrer Argumentation*”)³⁶, já ressaltada por estudiosos³⁷:

ἀλλ' ἐστ' ἐμοί μὲν χρηστός, ἠπόρκε δέ. (*Pap. Didot*, v. 19)³⁸
 (“mas para mim ele é de fato um nobre, ainda que arruinado”)

Placet ille meus mihi mendicus: suus rex reginae placet.
 Idem animus in paupertate qui olim in diuitiis fuit. (*Stich.* v. 133-4)
 (“Aquele meu mendigo me agrada; a uma rainha agrada o seu rei. Tenho, na pobreza, o mesmo espírito que antes, na riqueza.”)

Dentre os demais fragmentos imputados ao original de *Estico* enumerados por Petersmann, um deles³⁹ parece mostrar uma filha respondendo à censura do

33. Mette, “Der heutige Menander” in *Lustrum* 10, 1965, p. 36-125.

34. H. Lucas, “Die ersten Adelphen des Menander” in *Philologische Wöchenschrift* 39, p. 1002-3.

35. “Eine junge Frau wehrt sich da geschickt und zäh gegen das Vorhaben ihres Vaters, sie ihrem verarmten Gatten fortzunehmen und einem anderen, reicheren Manne zu vermählen. Eine gänzliche ähnliche Situation haben wir auch am Anfang des *Stichus*, nur dass hier nicht eine, sondern zwei Töchter gegen die Absicht ihres Vaters ankämpfen”. Petersmann, *op. cit.*, p. 25-6.

36. *Ibidem*, p. 26.

37. Cf. Petersmann, *op. cit.*, p. 26; Webster, *Studies in Menander*, p. 140. Um outro ponto de correspondência na argumentação se vê entre o verso 19 do papiro didotiano e os versos 6-43 de *Stichus*.

38. *Apud* Petersmann, *op. cit.*, p. 26.

39. Frag. 438 K. Esse fragmento é atribuído à peça *Philadelphoi*, que se cogita ser um

pai, por ela preferir continuar com seu marido, ao invés de se casar com um homem mais rico. Outros fragmentos⁴⁰ consistem em referências mais gerais a situações parecidas com a das primeiras cenas da peça plautina.

Se a pertinência de quaisquer daqueles fragmentos com o original de *Estico* continua incerta⁴¹, para nossa observação as semelhanças se mostram de grande valor. De fato, a própria possibilidade de se associar cenas de Pânfila da peça plautina e diversos fragmentos menândricos nos parece ainda mais reveladora do que a identificação de um destes como *Adelfoi 1*. Isso porque a artificialidade evidenciada nas recorrências de personagem, situação, e mesmo de argumento, ressalta, na primeira cena da peça, não tanto uma suposta pintura realística de costumes cotidianos, de valor eminentemente documental⁴², quanto uma série de lugares-comuns que a vinculam, com inesperada precisão, a convenções do gênero cômico.

Reconhecer o caráter estereotipado da mencionada personagem não será tão relevante à nossa percepção da comédia *Estico*, se nos limitarmos a reduzir cada personagem, visto que pertencente a uma tipologia comum, a um esquema. Perspectivas mais atuais nos estudos plautinos⁴³ tratam de sublinhar as contribuições que a repetição de traços próprios de um modelo mais geral, e, portanto, presumivelmente familiar ao público da época, possa trazer à composição da personagem, e à construção do sentido da peça como um todo.

Particularmente inspiradora se mostra a nós a proposta de Taladoire, que, quando discorre sobre o efeito do aparecimento dos tipos mais convencionais no palco do dramaturgo romano, sugere sem assim a nomear, uma leitura intertextual das comédias plautinas: “Tipos dessa espécie – inteiramente prontos, conhecidos de uma vez por todas, trazendo consigo, à cena, seu passado, sua silhueta imutável, seus tiques, suas reações familiares, lembrando desde logo, por sua simples presença, aquilo que vão fazer – podem se lançar na confusão mais engenhosa, sem que o público fique desorientado”⁴⁴.

Se, seguindo as sugestões de Taladoire, pretendemos considerar as convenções como pressupostos partilhados entre autor e público, é necessário

segundo título da mesma *Adephoi 1*, procedimento comum na tradição menândrica. Cf. Petersmann, *op. cit.*, p. 24.

40. Frag. 439K, 6K, 12K; cf. Petersmann, *op. cit.*, p. 22-3.

41. No entender de H. Petersmann (*op. cit.*, p. 26) “*tudo isso pode ser mera suposição*” (“*all dies kann nur Vermutung bleiben...*”). Mais recentemente, Blanchard (*Essai sur les comédies de Ménandre*, p. 306) concorda com esse parecer.

42. Lembremo-nos que tal era a apreciação de Duckworth (*op. cit.* 146) acerca da comédia *Estico*.

43. Cf. sobretudo Taladoire, *Essai sur le Comique de Plaute*, p. 19; bem como os estudos de Zagagi, *Tradition and Originality in Plautus*, e *The Comedy of Menander*. Para uma apreciação geral bastante didática das convenções na comédia nova, cf. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*.

44. “*de pareils types, tout faits, connus une fois pour toutes, apportant avec eux, sur la scène,*

reformular a questão acerca do modo como as associações com a tipologia da *nea*, tais quais acima observadas, possam contribuir para uma leitura mais rica das personagens de *Estico*. Trata-se, pois, de observar os meios por que Plauto inclui Pânfila e Panégiris na situação padrão identificada, de modo a conseguir levar seus espectadores a, de um lado, reconhecer as personagens como pertencentes a tal tipologia, e, de outro, perceber o envolvimento das moças na ação específica da peça.

CONVENÇÕES NA CENA DE PÂNFILA

Tendo em vista ser raro o aparecimento de mulheres solteiras “de família” no palco da *palliata*⁴⁵, é possível imaginar que o figurino e ornamentação tenham contribuído para discernir Panégiris e Pânfila de outros tipos femininos mais frequentes, como a escrava doméstica (*ancilla*), ou a meretriz (*meretrix*). Apesar disso, deve-se ponderar que, como adverte Beare⁴⁶, a descrição apresentada por Pólux e por Donato acerca das diferenças no figurino das personagens da *palliata* deva ser relativizada: “Na peça, temos a impressão de que o apelo não era direcionado ao olho, mas ao ouvido e à imaginação do público”.

Ora, a cena de diálogo entre as irmãs Pânfila e Panégiris se mostra uma das poucas ocasiões em que Plauto abre sua comédia com um dueto. Anderson⁴⁷, ao comentar o efeito dos *cantica* de Panégiris e Pânfila, comparando-os aos de uma cena que usa de recurso análogo, a abertura de *Cistellaria*, comenta que a lírica enfatiza, em ambas as cenas, o teor sentimental dos episódios narrados. Voltaremos mais adiante a esta questão.

Por ora, é importante destacar como a conversa das duas moças as vai incluir em uma categoria própria de personagens, distinta dos demais papéis femininos que poderiam aparecer numa comédia plautina.

A caracterização de Pânfila e Panégiris é sugerida nos primeiros versos da peça, por meio de uma alusão da irmã mais velha a Penélope (v. 1-2), perso-

leur passé, leur silhouette imouable, leurs tics, leurs réactions familières, rappelant aussitôt, par leur seule présence, ce qu'ils vont faire, peuvent se lancer dans l'imbroglio le plus savant, sans que le public soit dérouté”, Taladoire, *op. cit.*, p. 158-9.

45. Cf. Duckworth, *op. cit.* p. 253.

46. “*In the play we get the impression that the appeal was not to the eye but to the ear and the imagination of the public*”, cf. Beare, *The Roman Stage*, p. 187.

47. *Op. cit.* p. 123. Webster também considera o impacto emocional da cena inicial de *Estico* ao comentar ser essa, também em Menandro, uma cena de abertura. Cf. *Studies in Menander*, p. 144.

nagem homérica cuja fidelidade ao marido Ulisses a tornara conhecida na Antigüidade⁴⁸. Mais adiante, o enunciado de teor mais geral é remetido ao contexto específico: *Nam nos eius animum/ (...) noscimus* (v. 3b-4) (“pois nós conhecemos seu coração...”); e, em seguida, revela-se a analogia entre a situação mitológica e a das personagens da peça.

A especificidade é bem marcada. O pronome pessoal, cuja mera ocorrência já tem um valor enfático em língua latina, vai receber, a esse ponto, um realce especial, por aliteração, na fala da mesma personagem: *De nostris factis noscimus* (...) (v. 4); *Quorumque nos negotiis apsentum* (...) (v. 5), *sollicitae noctes e dies* (...) (v. 6). A mesma ênfase se dá na resposta da interlocutora, que nos primeiros versos o destaca ao colocá-lo em primeira posição e retomá-lo em anáfora: *Nostrum officium* (v. 7 a.), / *nos facere aequomst* (v. 7b); repetindo o, ainda, no último verso dessa fala: *Quam nos monet pietas* (v. 8b).

As moças são, pois, tais como Penélope, esposas abandonadas pelos maridos, que teriam partido em alguma missão importante. Nota-se, nesse ponto, que a alusão ajuda a caracterizar uma situação de abandono conjugal determinada, que é diferente, por exemplo, do contexto em que se mostra a mencionada Pânfila de *Epitrepontes*, a qual era trocada por outra mulher.

Ainda nesse sentido, o lamento de Panégiris na primeira fala (*ego miseram*, v. 1; *sollicitae noctes et dies*, v. 6) se assemelha ao dos versos líricos de uma outra *matrona uirtuosa*, a que nos referimos no início de nossa exposição: a Alcmena de *Anfitrião*, esposa que é considerada paradigma de austeridade na comédia plautina⁴⁹.

A ária de Alcmena também se inicia com sentenças de teor geral:

Satin parua res est uoluptatum in uita atque in aetate agunda,
 praequam quod molestum est? ita cuique comparatum est in aetate hominum;
 Ita di<ui> est placitum, uoluptatem ut maeror comes consequatur:
 quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid.
 Nam ego id nunc experior domo atque atque ipsa de me scio, (...) ⁵⁰

(“Não é verdade que o prazer é algo muito pequeno, na vida, mesmo com o passar do tempo, se comparado com o que é desagradável? Este é o destino reservado aos homens nesta vida, esta é a vontade dos deuses: que a tristeza acompanhe sempre o prazer. Se uma boa sorte atinge alguém, logo aparecem problemas e males maiores. Pois eu sofro com isso agora, em minha casa, e eu o sei a partir do que acontece comigo mesma”, *Amph.* v. 633-637).

48. Sobre a divulgação do mito de Penélope no mundo romano, cf. verbete in Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*.

49. Cf. Duckworth, *op. cit.*, 173; Ernout, *Plaute*, t. I, p. 7.

50. Utilizamos o texto latino da edição crítica de Ernout.

Para a remissão dos versos introdutórios de teor geral à situação específica das personagens, recurso retórico que apresenta diversos paralelos em Plauto⁵¹, emprega-se aqui procedimento semelhante ao da cena de *Estico*: usa-se a mesma conjunção *nam*, seguida de um pronome pessoal (*ego*), cujo sentido é também enfatizado (*ipsa... me*), e o mesmo verbo (*experior*).

No prosseguir da ária, também Alcmena lamentará a partida do marido, e a solidão:

Sola hic mihi nunc uideor, quia ille hinc abest, quem ego amo praeter omnis (...)

(“Agora eu me vejo aqui solitária, visto que o homem que eu amo mais que todos está longe daqui”, *Amph.*, v. 640).

A introdução da fala de Panégiris enfatiza a carência das mulheres, motivada pela situação comum às moças e a Penélope. Depois disso, o diálogo entre as moças vai adquirindo progressivamente um teor moral, que caracteriza, em especial, o vocabulário de Pânfila, desde sua primeira fala: *nostrum officium* (v. 7 a), *aequomst* (v. 7 b), *pietas* (v. 8 b). O teor se mantém por toda a cena: *probus* (v. 13), *inprobi* (v. 14), *officium* (v. 34, 40, 44, 46) revelando-se, enfim, mais uma semelhança com o monólogo de Alcmena, que termina referindo-se à dignidade ou virtude (*uirtus*) da mulher:

(...)Virtus praemium est optimum,

Virtus omnibus rebus anteit profecto.

Libertas, salus, uita, res et parentes, patria et prognati,

Tutantur, seruantur.

(“A virtude é a melhor recompensa, a virtude precede de fato a tudo o mais. Por ela a liberdade, a saúde, a vida, os bens, a pátria e os filhos são protegidos e guardados.”, *Amph.*, v.649-651)

Nesse ponto podem-se fazer algumas ponderações. As analogias entre as cenas das matronas em *Anfitrião* e *Estico* servem, de fato, para distinguir suas protagonistas das esposas que já comentamos serem mais comuns em Plauto, as *uxores dotatae* (“mulheres com dote”), megeras arrogantes e ambiciosas que tanto temia o solteirão Megadoro, em *Aululária*⁵².

No entanto, as cenas comparadas apresentam, ainda, diferenças evidentes, dentre as quais destacamos o modo como as mulheres, em cada uma das peças,

51. Cf. Fraenkel, *op. cit.*, p. 423 et sq.; Zagagi, *Tradition and Originality in Plautus*, p. 15-67; Gratwick, “Sundials, Parasites and Girls from Boeotia” in *the Classical Quaterly* 29, 1979, p. 308-23.

52. Cf. *Aul.* v. 166-169.

aludem às suas obrigações enquanto *matronae*. Note-se, por exemplo que o hino de Alcmena à *virtus* destaca quais recompensas (*praemium*) proviriam de um comportamento exemplar, que lhe asseguraria, inclusive, as demais relações sociais (*parentes, patria et prognati*).

Em *Estico*, entretanto, há uma aporia entre o cumprimento do dever para com os esposos e a obediência ao pai, ambas obrigações morais designáveis pelo termo *pietas*. Ao que tudo indicava, naquele momento, não haveria outro *praemium* pela fidelidade aos maridos, que, como lembra Panégiris (v. 31-32), nem sequer se sabiam vivos; a observação do dever conjugal é prezada, ao menos por Pânfila (v. 44-46), em si mesma. Ora, tal divergência entre os deveres morais das esposas recorda-nos o quadro que vimos ter sido comum na comédia *palliata* e *nea*, no qual a personagem do pai caracteriza-se tipicamente como obstáculo ao relacionamento amoroso das gerações mais jovens, filhos ou filhas⁵³. Para analogias mais precisas, basta lembrarmos-nos das situações quer da Pânfila de *Epitrepontes*, quer da moça do papiro didotiano.

Em *Estico*, porém, ocorre que, uma vez estabelecida a situação comum às irmãs, a aporia é como que personificada: numa primeira leitura, nota-se que cabe à irmã mais velha, e mais prudente, Panégiris, advertir acerca da obediência à *potestas* paterna, ao passo que Pânfila insiste no dever conjugal. Dessa forma, a exposição do conflito, talvez mais explorável em sua dimensão psicológica quando se usa de uma só personagem, como nas mencionadas comédias de Menandro, assume nesta peça de Plauto a forma de uma ligeira discussão, cujo efeito Naudet comenta: “É de sua conversa que resulta uma exposição clara, natural, própria a cativar a atenção do espectador”⁵⁴.

Todavia, o paralelismo que há pouco encontramos entre os versos das matronas em *Anfitrião* e *Estico* nos leva a desconfiar de uma interpretação tão linear dessa passagem. Observemos mais de perto um dos procedimentos de caracterização das personagens acima destacado: a anteposição de um enunciado de caráter geral à exposição mais subjetiva ou particular, referente ao estado da personagem que os enuncia.

Em *Anfitrião*, comédia que parodia um episódio mitológico, os versos de Alcmena, a futura mãe de Hércules, consistem em enunciados de que é possível apreender mesmo um teor proverbial (*sententiae*), inclusive por seu tema, que alude a *topoi* como o da efemeridade do prazer e o da instabilidade da vida humana, freqüentes na literatura antiga supérstite⁵⁵. Já em *Estico*, a alusão mito-

53. Cf. Konstan, *Roman Comedy*, p. 118; Hunter, *op. cit.*, p. 62.

54. “C’est de leur entretien que résulte une exposition claire, naturelle, propre à captiver l’attention du spectateur”, Naudet, *op. cit.*, p. 408.

55. F. Achcar em *Lírica e Lugar-Comum* nos apresenta vestígios da formação e caminhos dessa tópica da efemeridade na poesia lírica grega e romana.

lógica vai, inversamente, conferir uma certa atmosfera trágica a um quadro da vida cotidiana de simples cidadãos atenienses. O comentário de Michaut⁵⁶, que compara, “*toute proportion gardée*”, Pânfila e Panégiris às irmãs Antígona e Ismênia, parece refletir essa percepção.

Aqui, a caracterização parece reverter para a comédia prerrogativas como as que uma personagem de Antifanes⁵⁷, poeta grego da comédia do período médio, atribuía aos autores trágicos: nos versos de *Estico*, a alusão preenche o texto, auxiliando na caracterização e diferenciação das personagens que representam pessoas comuns. Gratwick⁵⁸ elenca uma série de exemplos desse tipo de enunciado nas falas de abertura de personagem, apontando uma singularidade de tal recurso em *Estico*: ao invés de aludir a uma personagem célebre bem aventurada para, pelo contraste, acentuar certa infelicidade das personagens cômicas, em *Estico* as moças se identificam com Penélope, referindo-se à infelicidade compartilhada.

Contudo, na comédia plautina a alusão à esfera trágica também é bastante usada para se obter um conhecido recurso cômico, que Fraenkel denomina *Glorifizierung*⁵⁹: através da comparação de suas experiências com as de seres mitológicos, personagens comuns se mostram absurdamente desmoderadas, ousadas, por julgarem suas experiências como superiores às daqueles.

Ademais, um outro aspecto convencional, de difícil apreensão para o leitor moderno, talvez possa contribuir para percebermos certa comicidade na alusão de Panégiris à Penélope. Trata-se da métrica usada no respectivo verso, o primeiro da peça. A questão, de ordinário capciosa nas comédias de Plauto, é especialmente polêmica no referido trecho. Atualmente, tende-se a admitir que ali se emprega o metro glicônio.

Considerando que, como Petersmann⁶⁰ nos sugere, tal metro é associável a outros tons que não o trágico⁶¹, devemos reconhecer que uma certa incongruência entre a forma lírica escolhida por Plauto e a menção do nome de Penélope dissolveria em alguma medida a sobriedade da alusão trágica. Além disso, é plausível pensar que uma tal dissonância despertaria os espectadores plautinos

56. Michaut, *op. cit. v. II*, p. 408.

57. Frag. 191K, *apud* Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, p. 65.

58. Gratwick, *op. cit.* p. 317.

59. Fraenkel (*op. cit.*, p. 423 *et seq*) caracteriza como plautinismo a alusão mitológica quando essa tem em vista o “engrandecimento” (“*Glorifizierung*”) das personagens; Zagagi (*Tradition and Originality in Plautus*, p. 27-33) aponta raízes desse recurso na comédia nova grega.

60. Cf. Petersmann, *op. cit.*, p. 87-88; Lindsay, *Early Latin Verse*, p. 313.

61. Cf. West, *Greek Metric*, p. 142.

para a percepção de outros recursos humorísticos do texto, que parecem ter levado estudiosos como Taladoire a identificar tais cenas como uma comédia de costumes⁶².

Taladoire menciona, mas não desenvolve em sua análise desta cena de *Estico*, a ironia presente na caracterização da irmã mais velha de Pânfila⁶³. Evidentemente, não se pode esquecer de que, em seu comentário, o estudioso faz uso de um conceito de ironia específico da modernidade, conforme o “ironólogo” Muecke⁶⁴ adverte em sua breve exposição das mudanças conotativas que o termo tem sofrido. A classificação da ironia verbal apresentada por Muecke, reflete, pois, convenções sedimentadas na tradição teatral ainda empregáveis atualmente como parâmetro na apreciação de obras de dramaturgia. Levando-a em conta, podem-se distinguir diversos aspectos cômicos no comportamento de Panégiris.

Por exemplo, surpreendemos uma “ironia autotraidora”⁶⁵ em Panégiris, quando a personagem, presumindo ter na irmã uma cúmplice também no rancor contra os maridos, revela seus sentimentos secretos (v. 30-36). Uma ironia consciente, mais próxima do cinismo, se mostra na resposta desta personagem ao conselho da irmã caçula, quando esta lhe recomenda enfaticamente mudar de atitude. Repare-se que, à advertência de Pânfila: “Cale-se. Não me deixe mais ouvir de você essas coisas” (*Tace sis; caue sis audiam ego istuc posthac ad te*, v. 37-8), seguida de uma enfática apresentação dos motivos de tal pedido, Panégiris, como que tendo apreendido apenas o sentido literal do enunciado imperativo, vai apenas responder: “Está bem. Eu me calo” (*Placet; taceo*, v. 46). A afirmação de uma fiel devoção ao marido só virá mais tarde, no final da cena.

Evidentemente, tais classificações nos parecem, de fato, úteis enquanto evidenciam a riqueza e sutileza de prováveis efeitos humorísticos das comédias supérstites; os quais, não obstante, o público plautino deveria sorver de um só gole.

Com essa exposição, contemplando apenas alguns dos aspectos do texto de *Estico*, evidencia-se, em primeiro lugar, que é efetivamente através de recorrência a fórmulas e convenções utilizadas no teatro, quer da comédia nova ou da *palliata*, quer da própria lavra, que Plauto obtém o mencionado efeito de “naturalidade” em suas personagens, a ponto de a cena, em certo nível de leitura, poder ser percebida como “mais realista” e menos caricatural. Ao mesmo tempo, é também por meio da identificação do caráter convencional

62. Taladoire, *op. cit.*, p. 145.

63. Taladoire, *op. cit.*, p. 145.

64. Muecke, *Ironia e o irônico*, p. 29-34.

65. Muecke, *op. cit.*, p. 25.

destas personagens de *Estico* que se torna possível nelas constatar, numa apreciação mais atenta, aspectos humorísticos que ainda fazem sentido em nossa época. Além disso, tal apreciação nos leva a, necessariamente, admitir que outros efeitos cômicos, a nós imponderáveis, fizessem parte da experiência de Plauto e seu público.

Mais humor e menos “realismo” são, portanto, pistas para se perceber entre as cenas iniciais e as demais de *Estico*, as quais a tradição renascentista nos apresenta em atos separados, uma maior proximidade; ponto de vista, aliás, sugerido em análises que vêem na peça uma relação de progressão emocional⁶⁶ ou rítmica⁶⁷. Admitir uma maior estreiteza entre as cenas, acentuada por convenções peculiares às personagens e ao palco plautino, pode contribuir, enfim, para revermos a possível unidade da peça – ainda que, nos outros atos, não prossiga a guerra entre vontades paterna e filial inicalmente apresentada e que, ao contrário do que espera a crítica moderna, decorridos apenas 154 versos, as mocinhas deixem definitivamente o palco de *Estico*.

Dedicamos este artigo à memória do Professor Hubert Petersmann, da Universidade de Heidelberg, que, entre outras demonstrações de grande generosidade, teve a gentileza de discutir conosco alguns dos aspectos de *Estico* explorados neste artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, W. S. *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*. Toronto, University of Toronto Press Inc., 1993.
- ACHCAR, F. *Lírica e Lugar-Comum*. São Paulo, Edusp, 1992.
- BAIN, D. “Plautus Vortit Barbare – Plautus, *Bacchides* 521-61 and Menander, *Dis Exapaton* 102-12” in WEST & WOODMAN (ed.), *Creative Imitation and Latin Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- BARBSY, J. A. *Plautus: Bacchides*. Illinois, Bolchazy-Carducci Publ., 1986.
- BEARE, W. *The Roman Stage. A History of Roman Drama at the Time of Republic*. London, Methuen, 1964.
- BLANCHARD, A. *Essai sur la composition des comédies de Menander*. Paris, Belles-Lettres, 1983.
- CARDOSO, I. T. *Estico de Plauto*. Dissertação de Mestrado inédita apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da USP, 2000.
- DUCKWORTH, G. E. *The Nature of Roman Comedy. A study in Popular Entertainment*. Princeton, Princeton University Press, 1971.
- ENK, P. J. “De Stichi Plautinae Compositione” in *Mnemosyne* 44, 1916, 18-44.

66. Petersmann, *op. cit.*, p. 36.

67. Taladoire, *op. cit.*, p. 148.

- FRAENKEL, E. *Elementi Plautini in Plauto*. Firenze, La Nuova Italia, 1960.
- GAISER, K. "Zur Eigenart der Römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern" in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, I 2. Berlin, 1972, 1027-1113.
- _____. "Die Plautinischen 'Bacchides' und Menanders 'Dis Exapaton'" in *Philologus Zeitschrift für das Klassische Altertum* 114 (Heft 1/2), 1970.
- GENTILI, B. *et alii. Theatrical Performances in the Ancient World – Hellenistic and Early Roman Theater*. Amsterdam/Vithoorn, J. C. Gieben Publisher, 1979.
- GRATWICK, A. S. "Sundials, Parasites and Girls from Boeotia" in *The Classical Quarterly* 29, 1979, p. 308-23.
- HANDLEY, E. W. "The conventions of the comic Stage and their Exploitation by Menander" in TURNER (Org.), *Menandre, Entretiens sur l'Antiquité Classique*, t. XVI, Vandoeuvres-Genève, 26-31 août 1969, p. 1-42.
- HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- KONSTAN, D. *Roman Comedy*. Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- LINDSAY, W. M. *Early Latin Verse*. Oxford, Clarendon Press, 1922.
- LUCAS, H. "Die ersten Adelphen des Menander" in *Philologische Wochenschrift* 39, 1938, p. 1002-3.
- MAURACH, G. "Kritisches zu zwei Plautusstellen" in *Philologus* 114, 1970, p. 141-147.
- METTE, H. J. "Der heutige Menander" in *Lustrum* 10, 1965, 5-211; *Lustrum* 11, 1966, 139-143; *Lustrum* 13, 1968, 535-568.
- MENANDER. Ed. and Transl. by W. G. Arnott. Cambridge/London, Harvard University Press, 1997.
- _____. *The Dyskolos of Menander*. Ed. by Handley. London, Bristol Classical Press, 1992.
- MICHAUT, G. *Histoire de la Comédie Romaine. Plaute v. I -II*. Paris, E. de Boccard, 1920.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo, Perspectiva, 1970.
- PARATORE, E. *História da Literatura Latina*. Lisboa, Fundação Calouste-Gulbenkian, 1987.
- PETERSMANN, H. *Titus Maccius Plautus: Stichus*. Heidelberg, 1973.
- PLAUTI, T. M. *Comoediae*. [Recognovit breuique adnotatione critica instruxit W. M. Lindsay]. Tomus II. Oxonii, Typographeo Clarendoniano, 1996.
- _____. *Plaute*. [Texte établi et traduit par Alfred Ernout, neuvième tirage revu, corrigé et augmenté par J. C. Dumont]. Paris, Belles Lettres, 1989, t. I e VI.
- _____. *Téâtre de Plaute*. [Traduction nouvelle accompagnée de notes par J. Naudet]. Paris, Garnier, 1845 tome 3.
- SEDGWICK, W. B. "The Composition of Stichus" in *The Classical Review* 39, 1925, p. 59-60.
- TALADOIRE, B.-A. *Essai sur le comique de Plaute*. Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1956.
- TONIOLI, A. *Os Adelfos de Terêncio*. São Paulo, C.E.L., 1961.
- WEBSTER, T. B. L. *Studies in Menander*. Manchester, Manchester University Press, 1960.

WEST, M. L. *Greek Metre*. Oxford, Clarendon Press, 1982.

ZAGAGI, N. *The Comedy of Menander – Convention, Variation & Originality*. London, Duckworth, 1994.

_____. *Tradition and Originality in Plautus – Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.