

ASPECTOS DA COMÉDIA NOVA EM *A SOGRA*, DE TERÊNCIO

ASPECTS OF THE NEW COMEDY IN *THE MOTHER-IN-LAW*, BY TERENCE

Ricardo Manoel Chaves Germano dos Santos¹

Resumo: Tendo em vista as transformações estéticas pelas quais passou a comédia clássica – da Comédia Antiga de Aristófanes à Comédia Nova de Menandro, passando pela Comédia Média –, procurar-se-á evidenciar na peça *A Sogra* (*Hecyra*), do comediógrafo latino Terêncio, traços consonantes e divergentes entre o texto em questão e o período da comediografia no qual ele se insere, objetivando perceber como o autor recebe e amolda tais elementos estéticos às suas necessidades artísticas. Far-se-á para isso, antes de tudo, uma breve explanação acerca das principais características que compõem a denominada Comédia Nova.

Palavras-chave: Terêncio. *Hecyra*. *A Sogra*. Comédia Nova.

Abstract: Taking into account the aesthetic changes underwent by the classic comedy – from Aristophanes's Old Comedy to Menander's New Comedy, passing through the Middle Comedy – this article seeks to show consonant and divergent traces between the play *The Mother in Law* (*Hecyra*), by the Latin comedy writer Terence, and the period of comediography in which it belongs, in order to understand how the author receives and shapes such aesthetic elements according to his artistic needs. In order to achieve this goal, it will be done a brief explanation on the main characteristics that make up the so-called New Comedy.

Keywords: Terence. *Hecyra*. *The Mother-in-Law*. New Comedy.

A comédia nova

Comumente costuma-se dividir a comédia clássica em três momentos distintos: a Comédia Antiga, a Comédia Média e a Comédia Nova. Após o sucesso de Aristófanes, principal representante da Comédia Antiga, o teatro cômico clássico passou por uma fase para nós obscura, uma vez que não nos chegaram textos completos deste período – a Comédia Média. Todavia, como comenta Margot Berthold,

Das planícies artísticas da Comédia Média, no final do século IV a.C., ergueu-se de novo um mestre: Menandro. Ele assinala um segundo ápice, da

¹ Graduando em Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista do Programa de Educação Tutorial (PET Letras/ UFPE). E-mail: ricardogermano@gmail.com.

comédia da Antiguidade: a *nea* (“nova” comédia), cuja força reside na caracterização, na motivação das mudanças internas, na avaliação cuidadosa do bem e do mal, do certo e do errado. (BERTHOLD, 2001, p. 129)

Em oposição à comédia aristofanesca, a Comédia Nova não tem mais na sátira a sua principal característica. As críticas políticas são rasas. Como nos diz Albin Lesky,

É profundamente característico da natureza da Comédia Nova o pouco que se nota, nas peças de Menandro, acerca das inúmeras confusões da época. Com razão se lhes chamou espelho da vida, mas, contrariamente ao que sucede em Aristófanes, esta vida não é vida política. (LESKY, 1971, p. 679)

Os comediógrafos desta fase preferem cantar os fatos passados aos atuais: “São raras, como corresponde à natureza da Comédia Nova, as alusões a acontecimentos contemporâneos” (LESKY, 1971, p. 680).

As tramas da Comédia Nova – que têm no grego Menandro o seu mais reconhecido autor – são, em linhas gerais, estereotipadas e não prezam pela originalidade nem pela poeticidade do texto. Os enredos costumam girar em torno de desavenças amorosas e a estrutura da trama se concentra em propiciar, ao fim da peça, a revelação das verdadeiras identidades dos protagonistas, buscando-se com isso surpreender a plateia. Referindo-se ao perfil estilístico elevado da Comédia Antiga, John Gassner é taxativo ao asseverar que ela exigia “homens dotados da mais alta veia poética, fértil imaginação e discernimento político” (GASSNER, 1997, p. 105). Aristófanes era, a cada peça, mais inventivo e mais original nas situações empregadas. Por sua vez, Menandro apresenta tramas de “monótona regularidade” (GASSNER, 1997, p. 105), nas quais as situações não passam da paixão de rapazes por moças, da preocupação de pais com o comportamento dos filhos e de parentes há muito perdidos. O final feliz é constante e, pior, se apresenta de maneira fácil. Este novo modo de fazer comédia prezava a minuciosa observação de detalhes do cotidiano e a maneira de se tratar o amor romântico tornou-se meio propício para a difusão do riso.

No plano estrutural, como nos diz Margot Berthold, “o coro, que já na Comédia Média havia sido posto de lado, desapareceu completamente nas obras de Menandro” (BERTHOLD, 2001, p. 129). Advém também da Comédia Nova a tendência de se dividir a peça em cinco atos. Este tipo de encenação agradava bastante ao público da época, que vivia num contexto de domínio macedônio.

Considerado o “pai da comédia” (GASSNER, 1997, p. 106), Menandro teria influenciado autores como Shakespeare e Molière, dentre tantos outros, sendo a partir dele

que se originam as modernas comédias de caracteres e de costumes, em meados do século IV a.C.

Além de Menandro, são partícipes da Comédia Nova autores como Filemon e Difilo – seus principais rivais nos festivais de teatro da época e cujas obras estão, até aqui, perdidas.

Da Grécia, o modelo da Comédia Nova chegou até Roma. Estando em um grande momento de conquistas territoriais, a população romana se encontrava inebriada e contagiada pelas rudezas das aquisições. Contudo, apesar das glórias bélicas, a sociedade romana – que, na acepção de Gassner, seria “incapaz de criar sem estímulo externo” (GASSNER, 1997, p. 110) – se volta para o mundo helênico procurando cultura e arte. Assim, Plauto e Terêncio vão buscar no grego Menandro e em seus contemporâneos os modelos para a comediografia latina.

Estando mais interessado em arregimentar vantagens econômicas que glórias literárias, Plauto moldou seu estilo ao gosto da época. O público de então preferia as peças rudes, grosseiras, de humor fácil e que expunham as personagens ao ridículo. Foi a esta demanda que se acomodou o estilo plautino. Assim, ele emprega em seus textos uma linguagem repleta de coloquialidade e, muitas vezes, cheia de palavrões e expressões chulas. Conforme Margot Berthold nos explica,

Plauto transpôs a refinada urbanidade de seu modelo Menandro para uma comédia de situações robusta, na qual predominavam elementos farsescos e chistes burlescos. Personagens cômicas, identidades trocadas, intriga e sentimentalismo burguês alimentam o mecanismo que conduz harmoniosamente suas comédias. (BERTHOLD, 2001, p. 144-147)

O seu estilo cru e o vigor do seu trabalho adicionam uma energia picante à Comédia Nova. A tudo isto se opõe o estilo helênico polido de Menandro.

Sobre as comédias de Plauto, John Gassner diz que “lê-las em massa é arriscar-se a uma indigestão” (GASSNER, 1997, p. 111), uma vez que com apenas algumas delas já se pode descrever a todas. Isto denota a monotonia do enredo plautino, a repetição das tramas, a falta de criatividade que perpassa a sua obra. Este fato se deve ao desdém de Plauto para com o fazer artístico, uma vez que ele, escrevendo superficialmente, procura uma receita de comédia capaz de lhe render mais frutos financeiros que literários.

Entre Plauto e o aparecimento de Terêncio, cerca de 75 anos depois, a população romana das camadas sociais mais baixas, influenciada pelo estilo plautino, desenvolveu a preferência por farsas grosseiras, mais rudes. Por sua vez, a aristocracia tendia a se helenizar cada vez mais, aproximando-se de uma rara sofisticação. Deste modo, pode-se notar a enorme

estratificação e oposição de gostos estéticos daquele período. Por isso, “enquanto Plauto prestava atenção à conversa do povo e se apoiava fortemente no contraste entre ricos e pobres para suas situações cômicas, Terêncio procurava imitar o discurso cultivado da nobreza romana” (BERTHOLD, 2001, p. 147).

Terêncio buscou igualar a delicadeza das obras que venerava ao cultivar um refinamento que chegou a privar a maioria das suas comédias de vigor e de ação. Ele priorizava a perfeição em detrimento de um prazer, de um riso momentâneo. Prefere, portanto, a ironia ao ridículo e não há traços evidentes de fala coloquial no seu texto.

Sendo a maior parte da população romana de então constituída pelas camadas mais populares da sociedade, o estilo de Terêncio não estava em consonância com o gosto da maioria dos habitantes de Roma. O seu estilo refinado, helenizado, que preferia o diálogo gracioso e a sintaxe poética, entrava em conflito com a preferência da maior parte do povo pelas farsas grotescas e rudes. Este abismo estético, portanto, parece ser o maior responsável pela pouca aceitação de Terêncio junto ao grande público romano, ficando o louvor da sua obra restrito à burguesia de então.

Argumento da peça

Laques, pai de Pânfilo, tendo chegado à velhice, decide que deve casar o seu único filho a fim de assegurar a sua descendência. Contudo, o jovem andava afeiçoado a uma prostituta.

Ao velho, isto pouco importava, uma vez que ele acreditava ser este envolvimento um roubo da juventude. Mas a relação entre Pânfilo e Báquis já perdurava há algum tempo. Por isso, o jovem, a princípio, resistira à separação. Todavia, lhe pesa à consciência o desrespeito à autoridade paterna. Assim, Laques escolheu a noiva do filho e marcou a data do casório. A noiva, Filúmena, é filha de Fidipo, vizinho e homem economicamente abastado.

Pânfilo fez, então, a vontade do pai e casou-se com Filúmena. Porém, jurou não tocar na esposa em fidelidade a Báquis – a hetera a quem então amava. Báquis, todavia, não aceitou o panorama desenhado e passou a não mais acolher Pânfilo em seu leito, tornando-se frígida e distante para com ele. Por sua vez, Filúmena aceitava pacientemente a rejeição do marido. Em face destas atitudes dissonantes, Pânfilo se dá conta de que não deve mais insistir junto à cortesã e, finalmente, dá uma oportunidade para que o amor conjugal desabroche.

Involuntariamente, Laques interrompe o acerto entre o casal por causa de uma herança à qual designa seu filho para ir recebê-la em terras distantes. Sua ausência dura cerca de meio ano, mais do que o previsto.

É neste entremeio que Filúmena começa a se esquivar de Sóstrata, sua sogra, em cuja casa morava. Finalmente a jovem acaba por deixar a residência da família do seu marido. A partir daí, irrompe-se contra Sóstrata uma chuva de acusações vindas, a princípio, do seu marido Laques e, depois, de todos os lados. Acusavam-na de ter criado conflitos com a nora e, por tal motivo, ela teria voltado para a casa dos seus pais enquanto o marido estivesse ausente.

De regresso ao lar, Pânfilo vai se achar dividido entre apoiar a esposa ou dar razão à mãe. Contudo, logo Filúmena dá à luz uma criança que, feitas as contas, não poderia ser filha de Pânfilo, tendo em vista o tempo que estes passaram sem manter relações maritais somado ao tempo que durou a viagem de Pânfilo.

Mírrina implora o silêncio de Pânfilo e lhe revela que a filha fora violada na rua por um desconhecido que lhe arrancara o anel que levava consigo. O estupro ocorreu à noite e nem vítima nem violador se viram nitidamente. Deste modo, Pânfilo consente em guardar o segredo, mas retomá-la como esposa não estava em seus planos. Ele prefere sufocar o amor que sentia pela esposa a ceder às regras morais da época. Todavia, ele precisava de uma boa justificativa para não receber a esposa de volta em casa sem quebrar a promessa de segredo que fizera a Mírrina.

Quando Laques vem lhe pedir para que retome a mulher, Pânfilo mente confirmando que havia discórdia entre sua mãe e Filúmena. Assim, num ato generoso de verdadeiro sacrifício ao filho, Sóstrata, ainda sem saber a verdade, decide ir morar com Laques no campo, abandonando sua casa, as festas das quais participava e as pessoas da sua convivência para possibilitar o conagraçamento entre seu filho e sua nora. Envergonhado diante da grandeza da atitude de sua mãe, Pânfilo ainda tentou impedi-la, mas Laques, interessado na reconciliação do casal, obriga-o a aceitar o gesto materno.

No entanto, antes de os pais de Pânfilo se mudarem, Fidipo ouve os gritos do neto que acabara de nascer, frustrando os planos de Mírrina de matar a criança, e corre para dar a notícia a Laques. Este, por sua vez, diante da nova situação, intima o filho a receber Filúmena e o bebê em casa. Diante ainda da recusa de Pânfilo, Laques e Fidipo – que também ainda não sabiam a verdade dos fatos –, deduzem que tal conduta só pode ter a ver com uma recaída de Pânfilo por Báquis.

Por isso, Laques procura a meretriz para averiguar os fatos. Ela, por sua vez, revela que desde o casamento de Pânfilo eles não mantiveram mais nenhum contato íntimo.

Surpreso, o velho pede à cortesã para repetir tal afirmação na frente de Mírrina e Filúmena. Ela titubeia, mas aceita. Aceita em razão do amor que ainda nutre por Pânfilo e que, por isso, deixa de lado a sua vergonha e o seu amor-próprio para confessar a derrota para a esposa do amante.

Foi esta atitude de Báquis a resolução de todos os problemas que assomavam aquelas pessoas. Quando Mírrina a viu, logo reconheceu o anel que Báquis trazia no dedo. Era o anel de Filúmena que fora tomado pelo seu violador. Quem o dera a Báquis fora o próprio Pânfilo. Assim, descobriu-se que ele era o desconhecido que atacara Filúmena e, conseqüentemente, o pai do filho dela. Agora, não havia impedimento algum para que ele a recebesse de volta, junto com a criança.

Aspectos da comédia nova em *a sogra*

Terêncio é, sem dúvida, o comediógrafo latino mais influenciado pelo grego Menandro. Contudo, esta obra em estudo, *A Sogra (Hecyra)*, é uma das poucas cuja fonte original não seja Menandro. A respeito disto, Walter de Medeiros nos alerta que

Contra uma informação contida na didascália do códice Bembino, o testemunho repetido de Donato permite atribuir a Apolodoro de Caristo, e não a Menandro, a autoria do original grego. Os *Epitrepontes* do ateniense têm semelhança com a *Hecyra*, mas são indubitavelmente uma comédia diversa. (MEDEIROS in TERÊNCIO, 1993, p. 16)

Em relação a isto também comenta Albin Lesky:

Não é casual o facto de Terêncio, além de quatro peças de Menandro, ter refundido duas de Apolodoro de Caristo, o *Epidikazomenos* no *Phormio*, e a *Hekyra* na comédia com o mesmo título. A sua simpatia por Menandro conduziu-o a um poeta que, nos traços essenciais, na motivação a partir da intimidade das pessoas, na pintura do ambiente burguês, na utilização de laços familiares, era a continuação de Menandro, sem se poder comparar com ele. (LESKY, 1971, p. 701)

Por tal razão, Terêncio é frequentemente acusado da prática de *contaminatio* – artifício de combinar enredos dos modelos inspiradores. Contudo, ele tinha a noção de ser um escritor que usava o material que lhe era fonte de inspiração de modo criativo – fato comprovável pela apreciação dos seus escritos.

Um aspecto da *Hecyra* que destoia da prática geral da Comédia Nova é o teor do prólogo da peça. Conforme Albin Lesky, “os complicados pressupostos das comédias de

Menandro exigem a preparação do público por meio do prólogo orientador” (LESKY, 1971, p. 695). Contudo, na *Hecyra*, Terêncio substitui este prólogo orientador por um prólogo polêmico, no qual vai buscar persuadir a platéia para a devida apreciação da peça. A princípio, este texto terenciano não foi bem recebido pelo público quando das primeiras encenações. Imbuídos do gosto pelo riso fácil proporcionado pelo texto plautino, os cidadãos romanos relegaram a segundo plano a peça de Terêncio, como nos informa o seu primeiro *Prólogo*:

Quando foi representada – e era inédita –, inédito foi o vexame que se verificou, um autêntico fracasso de tal ordem que não foi possível ver nem apreciar a peça. O povo, possesso de sua paixão, só tinha olhos e ouvidos para um equilibrista. (TERÊNCIO, 1993, p. 22)

Tal vexame se deu por duas vezes. Na tentativa de aplacar a situação e obter êxito junto ao público, o autor faz modificações no texto e convida um famoso e respeitado ator romano de então para fazer as vezes de um novo *Prólogo*, que abre a terceira encenação da peça. Este ator é Ambívio Turpião, que procura vencer a resistência do público para com a *Hecyra* de Terêncio:

É como advogado que venho à vossa presença, nas vestes de Prólogo. E deixem-me ser um advogado eficaz – para poder gozar, agora que sou velho, do mesmo privilégio que gozei quando era mais jovem: certas comédias que, a despeito da sua novidade, tinham fracassado, eu consegui que, no palco, ganhassem velhice, para que não desaparecesse, com o poeta, a sua obra. (TERÊNCIO, 1993, p. 22)

Agora, o texto pôde, pela primeira vez, ser encenado até o final. Texto que conta, por sinal, com cinco atos – bem ao gosto geral da Comédia Nova. Comentando acerca deste ponto, Albin Lesky diz:

Outra questão é se devemos supor já em Menandro a divisão em cinco actos, que Horácio assinala como norma. Dos fragmentos do Cairo, só os dos *Epitrepontes* nos permitem verificar a existência de cinco actos. Agora, achados mais recentes mostram também esta divisão. [...] Se não nos é, pois, lícito atribuir como norma segura à Comédia nova a regra horaciana, aumentaram, no entanto, as probabilidades para tal suposição. (LESKY, 1971, p. 696)

Já no primeiro ato encontramos o emprego de um recurso que se fará constante durante toda a peça: o aparte – que é uma convenção teatral para referir uma fala que uma personagem dirige, em regra, para o público, refletindo um pensamento ou comentário que

convém esconder das restantes personagens. Talvez o aparte mais revelador da peça seja este, contido na cena III do ato IV, que a seguir se reproduz:

LAQUES *impetuosamente*

Ora!... Que é que hás de fazer senão mandá-la vir de novo para casa?!...

PÂNFILO *à parte*

É isso mesmo que eu desejo... e tenho dificuldade em me dominar. Mas não vou alterar o meu parecer... Há um costume estabelecido... A ele vou me agarrar.

(TERÊNCIO, 1993, p. 78)

Nele, Pânfilo subjaz o seu amor por Filúmena em detrimento da honra e da moral estabelecidas, que não veriam com bons olhos o acolhimento em casa de uma mulher que fora deflorada por outro na rua, mesmo que involuntariamente.

Traço marcante em *A Sogra* é também a quantidade de monólogos que perpassam o texto. São três: um de Sóstrata, um de Pânfilo e um de Báquis. O mais humanamente tocante parece ser o de Sóstrata, na cena III do ato II. Nele, a sogra de Filúmena, que dá título à obra, se ressentida pela injustiça das acusações que lhe são por todos destinadas. O tom humilde da sua fala não deixa dúvidas quanto à sua inocência, como podemos perceber neste trecho do monólogo:

Mas não é fácil desculpar-se: de tal sorte se meteu-lhes na cabeça que as sogras – todas – são malvadas. Não, não é o meu caso, palavra: pois nunca deixei de tratar aquela moça como se fosse minha filha. (TERÊNCIO, 1993, p. 42-43)

No monólogo de Pânfilo, ele reproduz também a fala de Mírrina, mãe de Filúmena, ao narrar para o público como ficou sabendo que sua esposa fora violada e tivera um filho. Ficamos sabendo também que Mírrina lhe pedira segredo quanto ao nascimento da criança. Por sua vez, Báquis vai explicar no seu monólogo como ocorrera o estupro de Filúmena e se regozijar por ter conseguido resolver todas as intrigas da peça mediante sua intervenção.

Estes dois últimos monólogos, especialmente, são demasiados longos em proporção à extensão da peça – a mais breve de Terêncio. Albin Lesky comenta que

A interpelação ao público não está limitada, de maneira nenhuma, ao prólogo, reaparece também nos numerosos monólogos no interior da peça, com os quais as personagens entram no palco ou dele saem. Na maioria dos casos, o monólogo da Comédia Nova, precisamente por esta interpelação aos espectadores, revela-se como continuador daquela técnica que permitia ao

actor da Comédia Antiga, a todo o momento, a comunicação imediata com o público. (LESKY, 1971, p. 695)

O humor fino do texto terenciano aparece em cenas como esta, do primeiro ato:

FILÓTIS *como quem acorda*

Também eu. Marquei uma entrevista com um tipo de fora: tenho de ir ao seu encontro.

PARMENÃO *sorrindo*

Os deuses favoreçam... os teus negócios!

(TERÊNCIO, 1993, p. 34)

Despedindo-se depois de uma conversa, Parmenão – o escravo de Pânfilo – se vale de uma sutil ironia para se referir à atividade da prostituta Filótis, amiga de Báquis, com quem Pânfilo se relacionara antes do casamento com Filúmena. A comicidade é reforçada pela suspensão, através das reticências, da primeira parte da frase de Parmenão e por meio da didascália empregada para orientar o ator quando da encenação e, mesmo, o leitor do texto enquanto literatura dramática.

A viagem de Pânfilo a Imbros, uma longínqua ilha nos mares da Trácia, desempenha papel fundamental para a tessitura intrincada da trama. “As viagens desempenham no mecanismo da Comédia Nova um papel importante”, nos diz Albin Lesky (1971, p. 687). É o que podemos observar em *A Sogra*, uma vez que, sem a viagem de Pânfilo, não seria possível alegar que o filho de Filúmena não era dele.

Também nos informa Albin Lesky que, na Comédia Nova, “os casamentos dos jovens são combinados pelos pais e neles desempenha um importante papel o interesse calculista. O grande regente é sobretudo o dinheiro” (LESKY, 1971, p. 697). Inicialmente, somos levados a pensar que o interesse maior de Laques é o de garantir a continuidade da sua descendência num filho que Pânfilo viesse a ter com Filúmena. Contudo, descobrimos que Fidipo é um homem de boas posses financeiras e aí reside, então, o principal motivo da escolha da filha dele como noiva de Pânfilo.

Considerações finais

Em traços gerais, podemos dizer que estão presentes em *A Sogra*, “o refinamento urbano e [a] perfeição formal de seus diálogos, as personagens cuidadosamente desenhadas e seu desenvolvimento no curso da ação” (BERTHOLD, 2001, p. 147). Ademais, Terêncio não

realiza, aqui, o projeto da Comédia Nova tal e qual como foi originado na Grécia, mas ele recebe as novas tendências, absorve algumas delas e refunde outras, caminhando pelas trilhas do aprimoramento estético e vocabular, dando-lhes um tratamento diferente do que foi dado por Plauto – o primeiro que fez chegar a Roma a Comédia Nova.

Para além destes aspectos formais, faz-se importante ressaltar que Terêncio impunha no caráter de todas as suas realizações dramáticas um profundo e legítimo aspecto humano na mensagem a qual ele se destinara transmitir. É desta forma que se pode enxergar na *Hecyra* uma superação da perspectiva masculina de valoração extrema do sexo em detrimento do amor. Desta maneira, podemos transferir para Terêncio o que Albin Lesky comenta sobre Menandro: “ao conceito de humanidade de Menandro pertence também a ironia superior e nunca ofensiva com que observa o caráter dos homens” (LESKY 1971, p. 686). Terêncio revela a alma humana não expondo-a a ridículas situações vexatórias propícias à gargalhada fácil, mas de modo sutil, inteligente e gracioso.

Referências

- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GASSNER, John. **Mestres do teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- LESKY, Albin. **História da literatura grega**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971.
- TERÊNCIO. **A sogra**. Tradução de Walter de Medeiros. Brasília: UnB, 1993.

Texto recebido em 09/10/11.

Aprovado em 09/03/12.