

A voz do Autor na comédia greco-latina

MARIA DE FÁTIMA SILVA

Universidade de Coimbra

Desde as origens, por trás das sombras que as ofuscam, que a comédia grega se apresentou como uma manifestação de gosto popular. E ‘popular’ quis dizer: ‘oportuna’ em tempo de festa colectiva, ‘espontânea’ na concepção e comportamento, ‘participada’ no apelo que dirigia à multidão. Esta a índole do κῶμος primitivo, de que o futuro coro de comédia reabilitou movimentos, gestos e palavras. Enquanto preservou, em vitalidade plena, a intervenção coral, muito convencional no que sobretudo respeita à parábase, a comédia grega nunca retirou ao coro essa competência de, em nome do Autor, dirigir ao público a voz do desafio. Do seu tom primitivo e directo, ecoa ainda o coro de *Rãs* a acutilância (vv. 416 sq.):

E se nós, em coro, metêssemos a ridículo o Arcedemo?

Sobressai a nota do ataque, contra qualquer autoridade pública ou anónimo cidadão, como também o paladar da invectiva e a clareza do confronto nominal se patenteiam desta simples pergunta.

Mais tarde, detentor de uma carta de alforria que, desde o ano remoto de 486 a. C., fez da comédia uma manifestação formalmente incluída nas festas oficiais da cidade de Atenas¹, este germe que lhe advinha de uma velha tradição ganhou nitidez e reforçou-se em propósito. Ao ataque directo e nominal foi reconhecida uma missão didáctica, que permitiu à comédia posicionar-se a par das melhores manifestações literárias gregas; como se lhe recomendou uma força e desassombro que desse, à voz da crítica, a pujança de um caudal devastador que, à sua passagem, não deixasse pedra sobre pedra (*Cavaleiros* 526-528).

¹ Vide A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, ed. revised by T. B. L. Webster (Oxford ²1962) 189.

Das muitas facetas que revestiu este processo essencial à natureza profunda da comédia no mundo grego, destacaremos aqueles momentos em que a mensagem do poeta ao público reverte sobre o próprio Autor, a propósito dos gozos ou agruras de uma carreira dedicada às Musas. Nunca foi plano e fácil o caminho que leva às coroas concedidas por Dioniso, que sempre cobrou a cada poeta um preço elevado: começos difíceis e hesitantes, mesmo para os espíritos mais promissores, a necessitarem do apoio de uma mão segura ou do poder de um talento já consagrado a apadrinhá-los; consciência das dificuldades de uma arte suprema, mas sempre ingrata; obediência convencional a uma tradição, feita do contributo de muitos gloriosos artistas do passado, que foram moldando, em contornos nítidos, um modelo de referência; por fim, quando a experiência e acima de tudo a centelha que anima os verdadeiros génios o permite, o atrevimento da diferença inovadora. Arriscar, sem uma quebra decisiva com o passado, caminhos novos e ter a capacidade de atrair o público para o inevitável progresso da arte foram garantias de sucesso e aplauso. Ao propósito imediato de influir sobre um público em presença e de arredar rivais ou práticas de menor mérito para instalar a verdadeira qualidade e uma saudável renovação da arte, acrescentou-se, com a passagem dos séculos, o interesse de restituir a auditórios modernos os sofridos bastidores do reino de Dioniso.

À competência que ao coro cabia nesta matéria, veio aliar-se a voz da personagem, sobretudo aquela a quem incumbe iniciar o movimento da intriga. No prólogo, dada a natureza informativa que, a vários tons, sempre foi sua função, tornou-se esporadicamente oportuno (cf. Aristófanes, *Vespas* 54-66, *Rãs* 1-20) comentar aspectos particulares do espírito de cada criação, como o esforço realizado pelo autor para fazer do acto criativo um fruto superior do seu talento.

Desta tradição é Aristófanes, no universo grego, o paradigma por excelência. Envolvido pelo mundo fervilhante e concorrencial da produção dramática, todas as cambiantes das eternas polémicas profissionais se patenteiam do seu teatro. Com o curso do tempo, a sonoridade da voz do Autor nesta matéria conheceu dimensões e amplitudes diversas. Muito apagada na cena de Menandro, privado do coro e apertado em outras convenções, a pressão das exigências da criação teatral eclodiu de novo na comédia latina, discreta em Plauto, mas poderosa na carreira de Terêncio. É sabido como os

pressupostos do espectáculo cénico na Grécia e em Roma eram diferentes: reflectindo a vivência da sociedade que o rodeava e dirigido a um público familiarizado com uma longa tradição teatral o primeiro; adaptado, como uma arte estranha, a diferentes condições o segundo. Tanto mais curioso é notar como, por cima da força de todas as convenções, contingências semelhantes aproximaram os dois poetas que ocupam, no processo do género, posições extremas: Aristófanes e Terêncio. O perigo da concorrência, a perseguição de rivais ou inimigos, e a convicção do talento próprio experimentado pelas fragilidades e incertezas da profissão dramática fizeram com que os protestos ou apelos sonoros do poeta de Atenas ecoassem de novo, três séculos passados, no mundo de Roma, nos famosos prólogos polémicos de Terêncio. E apesar de se procurar, para a expressão das preocupações deste jovem talento em Roma, um modelo no passado, aquela que me parece uma relação evidente com Aristófanes não tem sido suficientemente valorizada².

Talvez uma palavra prévia sobre a evolução do conceito de prólogo se imponha também. Na tradição grega como a conhecemos, da comédia e da tragédia, o prólogo sempre fez parte integrante do texto da peça, com uma função prioritária: a de informar ou preparar a atenção do público para a acção. O modo de conseguir tal objectivo, em tom mais ou menos dramático, emotivo ou expressivo, dependeu da capacidade do poeta, como de uma série de modelos convencionais que se foram impondo. Tornou-se relevante a natureza da personagem ou personagens a quem foi atribuída essa função, a preferência pelo monólogo ou pelo diálogo e o jogo de factores diversos de expressão teatral, de que o autor podia usar com alguma liberdade. Com o tempo, e muito por influência de Eurípides, o prólogo foi-se tornando mais convencional; sobretudo monologado, posto na boca de uma personagem muitas vezes exterior ou marginal à acção, este momento ganhou em quantidade de informação e perdeu em variedade e força emotiva. É este o padrão que se impôs na *nea* e de que o prólogo latino, em traços gerais, se mostrou herdeiro. Terêncio, ao assinalar a sua divergência desta convenção, tornou-se sobre a mesma realidade um testemunho claro (*Ándria* 5-6):

É a escrever prólogos que o nosso poeta desperdiça forças; não para narrar o entrecho da peça, mas para responder a calúnias.

² Veja-se, no entanto, a referência que lhe dedica R. L. Hunter, *The new comedy of Greece and Rome* (Cambridge University Press reimpr. 1989) 30-34.

E vai mais longe, evocando comentários malevolentes contra os seus prólogos (*Formião* 13-15):

Não fosse o tal velho poeta ter atacado primeiro, onde iria desencantar o poeta novo um prólogo para debitar? Mal ia, se não tivesse de que dizer mal!

Parece evidente uma transferência de funções entre elementos inerentes à estrutura cômica: com a supressão da parábase, o prólogo de Terêncio herdava o tom viril e polémico que àquela fora próprio e passava a veicular a voz do autor nas suas questiúnculas profissionais e critérios artísticos. E não se tratava, naturalmente, da parte do poeta latino de incapacidade para escrever um prólogo tradicional, mas do impositivo de assumir uma atitude defensiva contra os seus detractores.

Com esta nova função destinada ao prólogo por Terêncio, uma série de consequências formais se sucederam. O prólogo monologado deixa de ser dito por personagens humanas ou divinas da peça, mas por uma personagem *prologus*, cuja menção patenteia o divórcio entre os versos que lhe cabem e o desenvolvimento da comédia. Atrás da designação vem a competência exclusiva: a de pronunciar o prólogo à margem da intriga. Vem também o anonimato da figura, que corporiza uma função em vez de uma personagem. Excepção deve ser feita aos casos do *Heautontimoroumenos* e do prólogo que acompanha as segunda e terceira representações da *Sogra*, um e outros destinados a uma figura concreta, não da peça mas dos bastidores onde o autor se move: o actor Ambívio Turpião que, pela popularidade e aplauso de que gozava, bem como pela afinidade de gostos que evidenciava com Terêncio (cf. *Heautontimoroumenos* 35-47), vestiu a pele de procurador do poeta no exercício do papel de *dominus gregis*. Legitimam-se mesmo, numa perspectiva extrema, dúvidas sobre a autoria destes versos autónomos de abertura³: seriam eles do mesmo punho do autor da intriga? Tudo se encaminha para uma resposta afirmativa. Como alhear Terêncio de polémicas pessoais ou artísticas, que envolvem a produção das suas peças? E se a pressão das circunstâncias o força a enveredar por um modelo de prólogo que parece sem precedente na comédia latina, lá está a parábase e mesmo algum prólogo de Aristófanes a abonar-lhe o parentesco e a legitimidade.

³ Cf. O. Bianco, *Terenzio. Problemi e aspetti dell'originalità* (Roma 1962) 43.

Na avaliação do seu papel de poeta, Aristófanes partiu sempre de dois critérios, que nortearam ao longo dos séculos, entre os Gregos, a avaliação dos méritos de um poeta. Em primeiro lugar a função didáctica, cívica, prestada à cidade através do conselho, numa atenção constante ao fluir histórico e social do momento. Esta mensagem foi proclamada sem sombras na primeira comédia que até nós chegou, que é também a obra de um Aristófanes jovem e ainda em princípio de carreira (*Acarnenses* 496-501):

Não levem a mal, espectadores, se eu (...) dirigir a palavra aos Atenienses, para me pronunciar sobre a cidade, numa comédia. Porque a comédia sabe também reconhecer o que é justo. O que eu vou dizer pode ser tremendo, mas justo é.

E mais adiante, numa parábase toda dedicada à reivindicação do papel didáctico, o coro repetia (*Acarnenses* 633-635):

Afirma o nosso poeta ter-vos prestado inúmeros serviços, impedindo que vocês se deixassem ludibriar por discursos de gente vinda de fora, que se deixassem seduzir porlouvaminhas, feitos papalvos.

Para prosseguir com a ideia de que um povo que dispõe de um poeta directo e ousado detém um trunfo de sucesso (*Acarnenses* 650 sq.). Foi com a mesma determinação cívica que o poeta prosseguiu carreira, ousado nos ataques e nas denúncias contra os inimigos do povo, ciente de que a agressividade nada tem de reprovável, antes é uma arma natural dentro da comédia (*Cavaleiros* 1274 sq.):

Mandar piadas a essa cambada que aí anda, não tem nada de censurável; é antes uma homenagem prestada à gente de bem, para quem saiba ver as coisas como elas são.

Esta noção do ataque como de uma ferramenta ao serviço da intervenção cívica foi-se perdendo com o evoluir da comédia, sobretudo quando as condições políticas a ele deixaram de ser favoráveis. Em Roma não deixou marca clara, embora Terêncio pontualmente aflore a questão, num eco muito vago do poeta de Atenas. O convívio entre o poeta e o seu auditório tradu-lo Terêncio em termos de ‘agradar’, *placere*, que tem um tom conformista muito distante do propósito lutador de Aristófanes. Também em início de carreira, nas palavras com que abriu o prólogo da *Ándria*, o poeta considerava este o seu único objectivo (vv. 1-3):

O nosso poeta, desde o dia em que se lhe meteu na cabeça escrever, entendeu estabelecer a si próprio uma única tarefa: a de agradar ao auditório com as peças que produzisse.

Se Aristófanes persistentemente repetiu, como seu propósito constante, ‘educar’, Terêncio não foi menos persistente no objectivo de ‘agradar’. Mas ‘agradar’ ganhou, em afirmações posteriores, cambiantes novas, mais ácidas talvez, mas seguramente mais aguerridas. Assim, nos primeiros versos do *Eunuco* (1-3), o poeta insistia:

Se existe alguém que se empenhe, com denodo, em agradar à gente de bem e em desancar no menor número de sujeitos possível, é nesse grupo que o nosso poeta inscreve o seu nome.

A *placere* contrapõe-se agora *laedere* ‘atacar’, como um outro aspecto que o poeta conhece como possível, mas que foge a usar. Um vago eco do sentido das últimas palavras de Aristófanes acima citadas não deixa escapar a ideia do respeito que se deve ter por quem é honesto, em contraste com a possibilidade de se usar do ataque, em último caso, mas como uma hipótese. Afinal, mesmo renitente, Terêncio viu-se obrigado a seguir essa via, quando provocado por inimigos pontuais e em circunstâncias concretas.

Fica em aberto, para o uso do ataque nominal, uma função mais restrita e pessoalizada, a que falta a elevação da missão cívica. Terêncio também ataca, mas os motivos que o estimulam e a dimensão da vítima são o que o poeta grego podia considerar uma causa menor e pouco incentivadora (*Vespas* 1029 sq.):

Desde que pôs os pés na cena, nunca foi contra uns sujeitinhos quaisquer que ele se virou. Antes, com um fôlego próprio de Hércules, foi contra gente de peso que investiu.

E com o mesmo orgulho Aristófanes repetia em *Paz* (v. 751):

Não eram simples particulares — uns zé-quitólis quaisquer — que ele trazia à cena, nem mulheres.

Se comparado com este vigor, o esforço empreendido por Terêncio nos seus ataques tem a pequenez de uma causa modesta. Todas as iras se lhe canalizaram contra um inimigo, representativo de um certo gosto cómico, rival

na arte, que sabemos ser Lúscio Lanuvino, cujo nome Terêncio não menciona⁴: ou porque lhe sobra sobranceria nas menções depreciativas que faz do rival, ou provavelmente porque lhe falta a coragem de correr o risco de uma confrontação directa. As alusões multiplicam-se contra esse *velho poeta malévolos* (*Ándria* 6-7, *Heautontimoroumenos* 23, *Formião* 1), contra quem Terêncio se empenha num mero contra-ataque: não toma a iniciativa, apenas responde às invectivas de que foi vítima (*maledictis respondeat*, *Ándria* 7), ou promete mais vigor se se vir de novo atacado (*Ándria* 22-23; cf. *Eunuco* 14-19, *Heautontimoroumenos* 33-34):

Deixo-lhes o aviso: daqui por diante, mantenham-se de bico calado e deixem-se de bocas foleiras, antes que as vossas bacoradas venham ao de cima.

No direito de resposta fundamenta a legitimidade das denúncias (*Eunuco* 4-6; cf. *Formião* 19):

Se alguém existe que se julgou vítima de um dito impiedoso, que o entenda como uma resposta, não propriamente como um dito, que lhe é devida por ter tomado a dianteira no ataque.

De todas estas cautelas sobressai a noção de que o ataque deixara de fazer parte da essência da comédia, para só a legítima defesa e o contra-ataque o justificarem.

Temos de reconhecer que também Aristófanes não foi alheio a polémicas contra rivais, onde estiveram em discussão aspectos vários do dia-a-dia do dramaturgo, de uma natureza e melindre artísticos em tudo semelhantes aos experimentados pelo poeta latino. Porque é sobretudo neste campo da rivalidade profissional que o poeta de Atenas e o de Roma se aproximam.

A primeira grande dificuldade que se coloca na carreira literária, como em qualquer outra, é a de conquistar um lugar próprio no mundo da arte. Os obstáculos são conhecidos: falta de experiência, as exigências próprias do género e o desconhecimento e indiferença do público perante os novos talentos. Acima das qualidades naturais pesa a insegurança. Para os primeiros passos o jovem precisa de prudência e de uma mão firme e já instalada, que o apoie e apadrinhe. Estas são condições que precedem o voo ousado e livre daqueles a quem as Musas realmente tocaram com os seus dons. Aristófanes

⁴ É Donato a nossa fonte para esta identificação. Quanto a Lúscio Lanuvino, tudo o que sabemos advém praticamente da questão com Terêncio.

percorreu todo este caminho e dele dá conta nas peças de juventude, expressando, em tons vários, o tactear cauteloso de um novato. Antes de ousar enfrentar o público sem reбуços, o poeta vinha a ocultar a identidade sob nomes de empréstimo — os de Calístrato e Filónides —, de figuras já instaladas no mundo da arte. Não fazia, de resto, mais do que seguir uma prática vulgar no séc. V a. C.⁵. Regista, por isso, em *Cavaleiros* 512-514, a surpresa do público que se interrogava sobre o adiamento de uma aparição desassombrada; e defende-se com a prudência, por conhecer os obstáculos inerentes à mais difícil de todas as artes, que é a comédia, como também a instabilidade do gosto popular (*Cavaleiros* 514-516)⁶. Apesar de todas as justificações, a verdade é que esta prática não era bem vista e merecia, no mínimo, um comentário surpreendido dos mais tolerantes ou a censura aberta dos mais críticos, como o foram, no caso de Aristófanes, Aristónimo e Amípsias⁷.

A mesma censura afligiu Terêncio, também acusado de se lançar, imaturo demais, na arte e por isso de ficar dependente do talento de amigos. O eco da reprovação chega ainda uma vez pela boca do ‘velho poeta maledicente’, Lúscio (*Heautontimoroumenos* 22-26):

E quanto ao que esse velho poeta de boca venenosa não pára de repetir, que foi prematura a iniciação do nosso autor na arte das Musas, valendo-se do talento de amigos e não dos seus dons naturais, caberá ao vosso arbítrio e apreciação resolver o problema.

Muito mais cauteloso do que Aristófanes, Terêncio nem confirma nem desmente. Talvez porque a censura tivesse agora maior peso e a prática de

⁵ Uma boa parte das comédias de Aristófanes foi apresentada sob nome alheio: *Celebrantes do Banquete*, *Babilónios* e *Acarnenses*, peças da juventude, e mesmo *Lisístrata* e *Aves*, de uma fase mais madura, onde talvez a ideia de uma especificação de funções entre o poeta e o produtor a tal tenha aconselhado. E que Aristófanes não foi caso isolado nesta prática também o sabemos, porque outros contemporâneos a adoptaram: o *Autólico* de Éupolis, por exemplo, foi apresentado sob o nome de Demóstrato (cf. Ateneu 216 d). Para uma informação mais alargada, vide M. Fátima Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga* (Lisboa 1997) 28-33.

⁶ A mesma hesitação dos tempos de juventude é retomada pelo poeta nas parábases de *Nuvens* (vv. 530 sq.) e de *Vespas* (vv. 1018-1022).

⁷ A *Vita Aristophanis* dá conta das críticas com que os dois o brindaram: ‘clamando que ele devia ter nascido no quarto dia do mês, como diz o provérbio, porque trabalhava por conta de outrem’, numa alusão à experiência mítica de Hércules. Também nascido nesse dia, o herói cometeu todas as proezas por encomenda.

recorrer a um padrinho fosse menos comum, e por isso mais reprovável, Terêncio não a quer assumir; repudiá-la abertamente poderia ser também ofensivo para os tais amigos que não deixaram nunca de o mimosear com amizade, apreço e influência⁸. Mas que talvez no fundo houvesse para a acusação algum fundamento pode inferir-se da insistência com que é feita. Já ao tempo dos *Adelfos*, o poeta via-se ainda na contingência de passar de novo à defesa por razões semelhantes (vv. 15-21). Fazia-o agora com maior desassombro, porque o tempo e a experiência lhe permitiam uma resposta mais firme. Sem negar a colaboração de amigos eminentes, considerava-a só por si um sinal de elogiosa distinção; que aqueles a quem a sociedade por inteiro reconhecia excelência lhe dispensassem um apoio preferencial. Há, porém, neste outro protesto de Terêncio um ponto novo em que vale a pena atentar. O poeta é agora mais explícito sobre os argumentos da acusação:

Dizem essas vozes malévolas que homens de qualidade o ajudam e escrevem em colaboração sistemática com o nosso autor.

hunc adiutare adsidueque una scribere (v. 16).

Esta possibilidade de outra mão intervir na própria redacção do texto dramático não transparece da polémica paralela que vimos acesa no séc. V ateniense. Tudo aponta, no caso grego, para o facto de o público conhecer o verdadeiro autor, de escutar a sua voz de criador por trás do nome convencional de quem apadrinha a peça (*Vespas* 1016 sqq.), ou de se surpreender pelo adiamento do poeta em se apresentar em seu próprio nome (*Cavaleiros* 512 sq.). A noção clara de quem é o verdadeiro autor não parece nunca em causa⁹. Um novo sentido de dependência que Terêncio aqui deixa escapar terá sido também uma agravante para que o poeta não aceite formalmente apoios e parcerias de outrem.

Mais aguda ainda foi a acusação de dependência de fontes que afligiu Terêncio. Sempre, na literatura greco-latina, a tradição funcionou como

⁸ Como é sabido, Terêncio fora escravo e depois liberto pelo senador Terêncio Lucano. Entre os seus amigos poderosos contava-se Cipião Emiliano e Lélíio (*vide* Suetónio, *Vida de Terêncio* 11), que reconheceram e prezaram os seus talentos. A eles se imputava uma colaboração nas peças de Terêncio e, no caso de Lélíio (cf. Cícero, *Ático* 7. 3. 10), com precisão maior: seriam seus os versos 723 sqq. do *Heautontimoroumenos*. Independentemente destes pormenores já discutidos na Antiguidade, a formação intelectual de Terêncio é indissociável do chamado Círculo dos Cipiões, um movimento intelectual de pendor filelénico onde estas personagens se incluíam.

⁹ Sobre este assunto *vide* M. Fátima Silva, op. cit., 32-33.

remissão inevitável. Criar, longe de ser inventar, foi sobretudo reinventar, procurar em fontes consagradas — o mito ou as palavras dos poetas do passado — inspiração e adicionar, a cada releitura, o toque do engenho e da inovação. Esta, que fora a regra seguida na produção dramática grega, prosseguiu em Roma na tendência constante para recorrer a modelos, neste caso também sobretudo helénicos. Ao dar, na prática, satisfação às etapas que definira como normais no progresso de um artista, depois de se acomodar ao ritmo geral como vulgar remador, Aristófanes ascendeu a aspirante a timoneiro e passou a avaliar cuidadosamente os ventos. Virou-se então para o passado da comédia e destacou dele os nomes que definiram os momentos relevantes no progresso do género: Magnes, Cratino e Crates. É precisamente na hora de arriscar a primeira apresentação de uma comédia em seu próprio nome que o poeta recapitula esse saber (*Cavaleiros* 518-540). Mais antigo, Magnes introduziu dentro da comédia literária a velha tradição popular, a do gesto, do mimo, música, voz e traje animalesco ou exótico; depois Cratino revigorou aquele que, na espontaneidade da improvisação, era condimento obrigatório, o ataque nominal e desassombrado; por fim, a Crates coube o toque do requinte literário, na esquematização das intrigas e na finura dos versos¹⁰, decerto na linha do que na Sicília fizera o velho Epicarmo. O que cada um desses três nomes lapidares da história da comédia grega trouxe de novo e decisivo à produção de uma peça constitui o património em que o novo poeta se insere e fornece o ponto de partida para outras ousadias.

Igual consciência de remodelação dentro de uma linha de continuidade foi também norma entre os cultores latinos de comédia. Para todas as suas produções, Terêncio pode identificar modelos do passado. Antes de mais é Menandro quem ocupa um lugar de relevo¹¹, nome de destaque na *nea* e também ele marcante na definição de um outro padrão de cómico. À vibração e força que os velhos Magnes e Cratino tinham trazido ao género, e que Crates tentou condimentar com alguma ponderação, corresponde em Menandro a aposta num convencionalismo pálido e enquadrado dentro de parâmetros mais rígidos. É principalmente nas intrigas que estas regras pesam (*Ándria* 9-12):

¹⁰ Vide M. Fátima Silva, op. cit., 51-57.

¹¹ Foi Menandro o inspirador de quatro das seis criações de Terêncio: *Ándria*, *Eunuco*, *Heautontimoroumenos* e *Adelfos*. *A Sogra* e *Formião* basearam-se globalmente em Apolodoro de Caristo, dentro de uma linha próxima da menandrina.

Menandro compôs uma Moça de Andros e uma Moça de Perinto; quem conhecer bem uma delas conhece as duas. Não são tão diferentes assim no que toca à intriga, embora distintas nos diálogos e no estilo.

Foi na poesia, na excelência das palavras portanto, que a capacidade criadora de Menandro encontrou um espaço de maior liberdade¹². Mas é-lhe reconhecido um outro mérito que o impôs à consideração de poetas posteriores: a capacidade que demonstrou no desenho da personagem, a partir de tipos humanos e sociais, que conheceram com a *nea* a definição de um conjunto de traços permanentes. É o caso do parasita bajulador (*parasitus colax*) e o do soldado fanfarrão (*miles gloriosus*), que naturalmente Menandro não tinha inventado, mas a que, sobre um perfil convencional (*Eunuco* 30--33), foi capaz de conferir vida própria. Longe de se tornar monótono neste outro convencionalismo psicológico, Menandro teve artes de enriquecer as suas personagens testando-as em múltiplas situações, confrontando-as entre si, cruzando-lhes as linhas de carácter; numa palavra, criando um jogo insuspeito de potencialidades¹³. Outros nomes sonantes são também tomados por modelos, como o de Apolodoro de Caristo e o de Dífilo (*Adelfos* 6-9), de quem Terêncio recorda a sugestão de uma cena: o rapto, por habilidades de um jovem D. Juan, de uma cortesã do bastião do alcoviteiro. Mas as fontes podem exprimir-se em termos anónimos, mais atentos às linhas estratificadas de certos episódios do que a autores de referência. Para o seu *Heautontimoroumenos*, Terêncio adoptou um modelo grego nunca usado em versões latinas e assim conseguiu uma peça também inovadora (*ex integra graeca, integram comoediam / hodie sum acturus*, vv. 4-5; cf. *Formião* 24-26). E está certo de que nem é necessário acrescentar-lhe o nome do criador grego; tal é a sua popularidade que, sem dúvida, o público latino saberá reconhecê-lo (vv. 7-9). Nesta prática de recorrer a modelos gregos, Terêncio pode recordar muitos outros exemplos que confirmam a ideia de que sempre assim foi entre os Latinos e continua a ser entre os seus contemporâneos. Já Névio, Plauto e Énio

¹² Esta observação de Terêncio vai ao encontro do famoso testemunho de Plutarco (*Moralia* 347f) sobre a resposta dada por Menandro a quem o inquiria a propósito do avanço na composição da sua última comédia: 'Caramba, a comédia está pronta. A intriga está definida. Falta só compor-lhe os versos'.

¹³ Vide N. Zagagi, *The comedy of Menander. Convention, variation and originality* (Duckworth 1994).

(*Ândria* 18) o fizeram; e o próprio poeta maledicente, Lúscio, não se eximiu ao processo (*Eunuco* 7-8).

Mas se usar modelos do passado parece uma atitude incontroversa, salvaguardada por um velho uso comum, estão-lhe associadas práticas que mereceram desde sempre reprovações impiedosas: a chamada *contaminatio*, uma espécie de miscelânea, mais ou menos desconexa, de mais do que um original, que pode produzir um resultado algo caótico; e não menos censurável o plágio, ou seja, a adoção acrítica, sem elaboração e com ocultação voluntária da fonte, de qualquer motivo de uma produção. Aristófanes conheceu e denunciou casos de *contaminatio* e de plágio entre os seus contemporâneos. Muito claro foi aquele que o poeta testemunha em *Nuvens* (vv. 551-559). Quando a sátira política conheceu, em Atenas, uma vaga poderosa, as forças criativas voltaram-se em tropel para essa perspectiva. Personagens e efeitos cômicos foram-se tornando mais ou menos fixos. E se os poetas de génio tiveram artes de propor soluções conseguidas, assistiram à banalização indisciplinada e abusiva das suas criações. Aristófanes pode arrogar-se, neste contexto, uma intervenção de peso, com o ataque feroz que dirigiu contra Cléon. A partir do seu exemplo, outros voltaram-se contra Hipérbolo, sucessor político do fabricante de curtumes. O primeiro foi Êupolis, a trazer à cena o fabricante de tochas, para tal plagiando o modelo de *Cavaleiros* (ἐκστρέψας, v. 554), e com pouco talento, tem de reconhecer-se. Mas mais do que seguir uma fonte, Êupolis procedeu a uma *contaminatio*: ao ataque contra um político à maneira de Aristófanes, juntou (προσθείς, v. 555) uma velha bêbada a dançar o córdax inspirada numa personagem de Frínico, e, num cúmulo de anarquia, associou à velha o estratagema da exposição da heroína a um monstro devorador, numa alusão clara à situação da Andrómeda euripídiana. Na senda de Êupolis, outros insistiram no ataque à mesma vítima, Hermipo entre muitos, plagiando (*mimoúmenoí*, v. 559) sem pejo uma imagem feliz criada por Aristófanes, a famosa metáfora das enguias (*Cavaleiros* 864--867)¹⁴. Naturalmente que o tom geral desta denúncia é reprovador.

Se Aristófanes fala na posição de lesado, Terêncio tem de pôr-se na de quem se defende de constantes acusações, de *contaminatio* principalmente,

¹⁴ Sobre a interpretação deste passo, cf. M. Fátima Silva, op. cit., 99-101.

mas também de plágio. Tem sido esta matéria muito discutida e, há que reconhecê-lo, difícil de solucionar. O que haveria de reprovável na *contaminatio*? Parece, apesar de tudo, haver algumas conclusões incontrovertidas a retirar das observações de Terêncio. Se a *contaminatio* é merecedora de censuras¹⁵, é preciso reconhecer que se tornou, em Roma, método usado pelos melhores autores, como Névio, Plauto e Énio. Não será o ascendente destes nomes credencial em defesa de um processo censurado afinal por gente de segunda categoria (*Ândria* 15-21; cf. *Heautontimoroumenos* 16-21)? Mas para além da abonação incontestável, o processo em si parece tecnicamente natural, quando os modelos fundidos são compatíveis. É o caso do arranjo obtido na *Ândria* sobre duas peças de Menandro, *A Moça de Andros* e *A Moça de Perinto*¹⁶. Se as peças são claramente idênticas, será criminoso combiná-las em algum pormenor? Da sua parte, o poeta regressa também à *contaminatio* em várias ocasiões; no caso do *Eunuco*, onde algo do *Cólax* de Menandro se acrescentou à trama de base inspirada no *Eunuco* do mesmo autor grego; e ainda no dos *Adelfos*, que associou aos *Adelfos* de Menandro uma cena inspirada nos *Synapothneskontes* de Dífilo.

Caso mais grave parece ser aquele em que a *contaminatio* opera sobre modelos latinos; porque se a legitimidade de usar directamente fontes gregas é incontestada, a de utilizar sugestões já aproveitadas por outros na língua do Lácio está sujeita a denúncias de plágio. Agressivas foram as censuras dirigidas contra o *Eunuco* nesta matéria. Ao poeta foi imputada culpa de plágio (*furem, non poetam fabulam / dedisse*, vv. 23-24) por haver, nas comédias *Parasita* que Névio e Plauto compuseram, personagens de parasita e soldado, abusivamente reproduzidas por Terêncio. Não é o regresso ao contorno geral destas personagens que Lúscio desaprova, mas a adaptação específica que dela fizeram os dois comediógrafos do passado. Terêncio responde com argumentos de ordem tipológica, sem se referir a casos identificados. Mesmo se o poeta

¹⁵ Aristófanes, no exemplo de *Nuvens* acima citado, discute o atropelo de modelos diferentes com a consequente desconexão e degradação estética. Por seu lado Goldberg, *Understanding Terence* (Princeton University Press 1986) 95, tem para o caso latino, uma argumentação de carácter prático e operativo. Se o uso de processos inspirados em exemplos gregos, já utilizados por autores latinos, justifica uma acusação de plágio, comprometer muitos modelos numa só produção é desfalcas as possibilidades de outros autores. Tal hipótese leva Goldberg a concluir que o demérito estético da *contaminatio* é uma leitura moderna da situação, esquecendo naturalmente o velho testemunho de Aristófanes.

¹⁶ Cf. supra.

visado clama da incapacidade de inventar num mundo de convenções onde tudo parece já inventado, não deixa por isso de se defender com o desconhecimento das referidas produções latinas e de se colocar na dependência directa do *Parasita* de Menandro. De forma idêntica, a prevenir possíveis acusações, Terêncio apressa-se a explicar o uso que fez de fontes nos seus *Adelfos* (vv. 6-14). Se é inegável que Plauto já usara o mesmo original de Dífilo que também Terêncio utiliza, o poeta dos *Adelfos* teve o cuidado de evitar do modelo grego materiais já antes importados pelo seu glorioso antecessor. Com esta cautela quis prevenir a esperada acusação de plágio.

Embora atento e próximo dos seus originais, Terêncio tentou salvaguardar em relação a eles alguma independência no sentido de lhes garantir o sucesso desejado:

*não só servir os gostos de um público semi-letrado, mas também preservar as sutilezas dos seus originais, procurando para elas equivalências próximas no contexto romano*¹⁷.

Não se trata portanto de cruzamentos mecânicos, mas de um processo habilidoso de reelaboração em nome de uma maior expressividade e êxito junto do público¹⁸. A consciência deste objectivo permitiu a Terêncio retribuir ao seu inimigo de sempre algumas censuras pelo modo demasiado subserviente que em relação aos Gregos adoptou. Lúscio Lanuvino terá pecado por excessivo purismo, por ser avesso à contaminação de modelos ou mesmo à admissão de interpolações que dessem ao conjunto efeitos originais ou até lógicos. Por isso de uma boa fonte o resultado que obteve deixou muito a desejar (*Eunuco* 7-8):

Por bem traduzir, mas escrever mal, de boas peças gregas produziu latinas que não prestam.

Para além do respeito pela tradição, diante do artista verdadeiro abre-se o caminho da criatividade. É árduo este percurso, que exige do poeta um esforço inaudito e do público competência para o acompanhar. Desta necessária sintonia entre o poeta, obra e auditório teve, desde sempre, Aristófanes uma consciência clara. Embora não baste como garantia de êxito

¹⁷ Goldberg, op. cit., 29.

¹⁸ Cf. ainda W. Ludwig, 'The originality of Terence and his Greek models', *GRBS* 9 (1968) 169-182.

— as contingências e imprevistos do universo teatral são pesados — é, mesmo assim, condição *sine qua non* ao sucesso de uma produção. Logo, mau grado o fracasso sofrido por *Nuvenus*, o seu autor não deixou de reclamar (vv. 520-524):

Bem eu poderia ter saído vencedor e ser catapultado para a mó de cima, se por vos ter na conta de um público competente e por considerar esta minha comédia como a melhor que jamais compus, vos achei dignos de a provarem antes dos mais. E a trabalhadeira fantástica que ela me deu!

Mesmo se sensível ao poder deste triângulo de equilíbrio, Aristófanes não foi capaz de lhe aplicar a dosagem certa, pelo que *Nuvenus*, a peça em que apostara para uma reforma ousada da comédia, não agradou e saiu vencida. Outros de menos mérito lhe arrancaram a palma, pelo que são de censura e amargor as palavras que acrescenta (vv. 524-526):

E lá tive de me pôr a andar batido por fulanos de meia tigela, sem o ter merecido. É este o motivo das censuras que vos faço, à gente que sabe da arte, por quem empreendi um esforço danado.

Se foi marcante, na carreira do poeta grego, a experiência amarga deste insucesso, foi-o igualmente a recusa com que o público brindou Terêncio, convencido também dos méritos da sua *Hécira*, *A Sogra*. Os motivos que justificavam este segundo fracasso em tudo se assemelhavam aos anteriores. Os dois prólogos que acompanham esta comédia correspondem às suas segunda e terceira representações e demonstram a convicção inabalável de um artista seguro da qualidade da obra produzida e persistente na tentativa de a fazer aceitar por um público avesso; objectivo que igualmente determinou Aristófanes a uma segunda representação de *Nuvenus* com a versão revista que chegou até nós. Em vez do coro, a dar rosto à voz do próprio Aristófanes, o poeta latino transferiu para o seu *dominus gregis*, Ambívio Turpião, a missão de defender esta dama, como procurador habilitado, perito na arte e bem amado do público.

Mais impessoal, o prólogo que acompanhou a segunda representação da *Sogra* é, no entanto, peremptório sobre a razão do percalço sofrido: a peça era nova e não teve condições de competir com o atractivo rasteiro de um acrobata. Mas o poeta não desistiu e, numa terceira tentativa, a voz de Ambívio soa como seu advogado (v. 9), de resto experiente na reabilitação de produções em situação semelhante. Foram contingências de ocasião que inviabilizaram o sucesso de uma peça de cujo mérito Ambívio está convicto (vv. 33-42); se a

primeira representação da peça teve a concorrência de um grupo de lutadores de boxe então em voga (para não falar de uma exibição de saltimbancos), a segunda soçobrou perante a adesão do público a um combate de gladiadores. Ao contrário de Aristófanes que sobretudo apelara à camada culta do auditório (τοὺς σοφοὺς, *Nuvens* 526), Ambívio apela às grandes massas, sempre afeitas a espectáculos populares, ruidosas, desatentas, agitadas, para que se acomodem em silêncio e não deixem, à competência de um grupo menor de intelectuais, a fruição dos jogos cénicos (*Hécira* 35-36, 40-48).

Da experiência que ambos, Aristófanes e Ambívio, detêm das lides teatrais sai a avaliação justa do que são as causas do insucesso. Tudo se desencadeia em função da novidade, por um lado, da sofisticação da qualidade, por outro. O fracasso de ambas as comédias deveu-se, antes de mais, a um projecto de introduzir a sobriedade como condimento de eleição num género tradicionalmente marcado pela exuberância. Esse espírito que, à comédia grega, advinha da origem popular, tinha sido garantido na produção de Roma pela vibração espectacular da cena plautina. Passar um outro modelo de comédia, a que Aristófanes chamou σῶφρων (*Nuvens* 537) e Terêncio *stataria* (*Heautontimoroumenos* 36), não se mostrou tarefa fácil. A ambos os poetas foi exigido que tomassem, em relação aos seus públicos, uma atitude didáctica e os industriassem sobre o que deve ser a expressão de uma verdadeira arte cómica. O que é afinal uma peça σῶφρων ou *stataria*? A resposta é dada numa formulação em geral negativa ou restritiva. Comédia ‘sisuda, moderada ou estática’ é aquela que prescinde de uma parafernália de recursos — personagens, cenas, efeitos — que constituem um património secular, de adesão fácil por parte do público, mas de monotonia e desgaste evidentes. Se não é possível nem prudente cortar com a tradição, e talvez negar por essa via elementos vitais da comédia, há que corrigir os alvos preferenciais e encontrar o objectivo de uma peça em parâmetros mais elevados: os da qualidade da arquitectura dramática e da finura poética. Uma aposta deste género debate-se com terríveis dificuldades: como agradar ao mesmo tempo àqueles que são exigentes e conhecedores sofisticados e às expectativas modestas da população? É insistente a forma como ambos os poetas elencam um conjunto de processos decadentes e monótonos, ainda que de êxito seguro junto de auditórios menos subtis: *Nuvens* 537-541, *Vespas* 58-63, 739-747; *Heautontimoroumenos* 35-39, *Eunuco* 35-40. É ainda curioso constatar que

muitos dos processos já desgastados na Grécia prosseguiram com sucesso, e algum cansaço também, em Roma. Vejamos as confluências. Das personagens masculinas avultam o escravo e o velho, opositores e inimigos ancestrais; Aristófanes recorda a cena famosa do velho que, com a bengala, desanca o servo, procurando assim anular-lhe a arma mais poderosa, o palavrão (*Nuvens* 539-540; cf. *Paz* 742-747); com retoques de pormenor, Terêncio acrescenta ainda a capacidade que o criado ganha de enganar o velho patrão, num inverter progressivo de papéis (*Eunuco* 39), e toda a irritação que as habituais tramas do servo — com particular incidência na fuga — não deixam de suscitar (*Eunuco* 36, *Heautontimoroumenos* 37; *Paz* 742-747). Outra personagem de sucesso é o comilão, que na Grécia encontrou no mito o paradigma mais célebre, o Hércules esfomeado (*Vespas* 60, *Paz* 741)¹⁹, e entre os Latinos se generalizou no modelo comum do *edax parasitus* (*Eunuco* 38, *Heautontimoroumenos* 38). Ao delator político, de voz tonitruante e língua venenosa que Aristófanes encarnou na figura de Cléon (*Vespas* 62-63), seguiu-se a classe incontável dos sicofantas despudorados (*Heautontimoroumenos* 38). Mas do lado feminino alguns traços, retocados embora, persistiram também. À velha bêbada, que no erotismo do córdax manifesta fachos ocultos de paixão (*Nuvens* 538), sucedeu-se um jogo antinómico de velhas matronas virtuosas, em concorrência com meretrizes de má índole (*Eunuco* 37). E onde Aristófanes acrescenta processos de cena que marcam a preponderância do espectáculo — ornamentos fálicos do traje e as grosserias que inspiram (*Nuvens* 537-539), as tochas e os gritos (*Nuvens* 541), a luta contra os percevejos (*Paz* 740), como todo o universo de piadas gratuitas a carecas (*Nuvens* 538) ou a trapos (*Paz* 540) —, Terêncio contrapõe os tipos humanos — o soldado fanfarrão (*Eunuco* 38), os filhos supostos (*Eunuco* 39), o alcoviteiro avarento (*Heautontimoroumenos* 39), que trazem a primeiro plano as intrigas; o esbatimento do brilho da cena encontra na subtileza dos sentimentos — o amor, o ódio, a suspeita (*Eunuco* 40) — uma outra compensação. Mais não fazia Terêncio do que seguir as preferências da sua fonte principal, Menandro.

Além de tentar criar um novo gosto dramático com a denúncia de processos menos artísticos ou engenhosos, cada poeta procurou uma tática de

¹⁹ Cf., e. g., *Aves* 1565-1693, para além do papel que a esta figura é dado em *Rãs*. Sobre o assunto, vide M. Fátima Silva, op. cit., 95 sq.

permitir ao público a necessária habituação a padrões inovadores. Aristófanes apostou numa dosagem mais equilibrada dos ingredientes (*Vespas* 56-66):

Que se não espere da nossa produção nada de muito sofisticado, nem tão pouco piadas de feira. (...) O que temos a propor é um entrechozinho com miolo, perfeitamente ao vosso alcance, mas mais sofisticado do que o de uma comédia grosseira.

Terêncio, incapaz de se afastar de um modelo conforme com o seu espírito e cultura, apostou na insistência. É essa a tática que Ambívio diz aplicar ao insucesso de poetas talentosos com resultados comprovados. É essa a panaceia que usou no caso difícil da *Sogra*: nunca desistir, vítima de circunstâncias desfavoráveis, da representação (vv. 29-30), de levar ao sucesso uma peça injustamente perseguida, mas inovadora e meritória (vv. 52-57). Inspirava-o a experiência anterior com o caso memorável de Cecílio, lutador ele também pela novidade, mas vítima de um percurso teatral incerto (*Hécira* 14-17); à força de repetir as peças, alternando as consagradas com as novas, Ambívio logrou fazê-las ouvir e aplaudir. Não apenas promoveu, com este esforço, o desejável progresso do género, como sobretudo salvou da desistência um jovem talento injustamente recusado e perseguido, que viria a desabrochar numa estrela de referência no teatro latino.

Com paciência e perseverança, salvo dos insucessos pela consciência do próprio talento, pela avaliação dos erros cometidos ou pela mão segura dos amigos, nenhum dos dois poetas cómicos abandonou o objectivo elevado que os conduzia: o de juntar ao gozo do triunfo e do aplauso, o confortante sentimento do dever cumprido em nome da eterna vitalidade das Musas. A esse sucesso não pode faltar a colaboração do público, sempre imprevisível e exigente. Que não abandone os verdadeiros talentos (*Vespas* 1010-1014, 1044-1045; *Heautontimoroumenos* 28-30), que se mantenha fiel aos seus preferidos (*Vespas* 1043-1044) e acolha os novos com benevolência. Esse é o sentido do brado potente de Aristófanes (*Vespas* 1051-1059):

Por isso, daqui em diante, amigos, quando vos aparecer um poeta capaz de dizer ou descobrir alguma coisa de novo, tratem de o acarinhar, dispensem-lhe os vossos cuidados. Guardem-lhe os pensamentos, embalem-nos em arcos perfumadas de alfazema. Deste modo, durante o ano inteiro, vão manter o vosso enxoval com um rico cheirinho ... a talento.

BIBLIOGRAFIA

- O. Bianco, *Terenzio. Problemi e aspetti dell' originalità* (Roma 1962).
- G. E. Duckworth, *The nature of Roman comedy* (Princeton reimpr. 1971).
- R. K. Ehrman, 'Terentian prologues and the parabases of old comedy', *Latomus* 44 (1985) 370-376.
- W. E. Foreband, *Terence* (Boston 1985).
- D. Gilula, 'Who's afraid of rope-walkers and gladiators (Ter. *Hec.* 1-57)', *Athenaeum* 59 (1981) 29-37.
- S. M. Goldberg, *Understanding Terence* (Princeton 1986).
- R. L. Hunter, *The new comedy of Greece and Rome* (Cambridge reimpr. 1989).
- W. Ludwig, 'The originality of Terence and his Greek models', *GRBS* 9 (1968) 169-182.
- A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, ed. revised by T. B. L. Webster (Oxford ²1962).
- M. Fátima Silva, *Crítica do teatro na comédia antiga* (Lisboa 1997).

* * * * *

Resumo: Do ataque directo e pessoal, típico da tonalidade vigorosa e didáctica da comédia grega antiga, um eco sobressai naquele que foi, no progresso do género em toda a Antiguidade, o último grande nome: Terêncio. Motivava-o agora um propósito claro: o de se defender da animosidade de concorrentes e rivais e o de clarificar critérios artísticos por que procurou nortear a sua produção. Não era tal preocupação alheia às atenções dos velhos poetas de Atenas. Por isso se torna possível, apesar de todas as diferenças a separarem dois momentos notáveis na história da comédia, aproximar dois poetas — Aristófanes e Terêncio — em algo que do mesmo modo os empolgou: a luta pela renovação e pelo progresso de uma arte elevada, para o que os credenciavam duas indispensáveis qualidades: a centelha do génio e a experiência do longo caminho que, pelo esforço contínuo, conduz ao sucesso.

Palavras-chave: Aristófanes, Terêncio, inovação, tradição.

Abstract: From the direct and personal attack, which characterized the powerful and didactic tone of ancient Greek comedy, an echo stands out for the one who has been, if one considers the progress of the genre throughout all Antiquity, the last great name: Terence. He was now motivated by a clear purpose: defending from the animosity of rivals and contestants and clarifying artistic criteria by which he tried to guide his production. That preoccupation wasn't overlooked by the old Athenian poets. That's why it is possible, in spite of all the differences separating two remarkable moments in the history of comedy, to join two poets — Aristophanes and Terence — through something that has interested them both passionately: the struggle for the renewal and progress of an elevated art, which they were able to cultivate by means of two indispensable qualities: the spark of genius and the experience of the long journey that, through relentless effort, leads to success.

Keywords: Aristophanes; Terence; innovation; tradition.

Resumen: Del ataque directo al personal, típico de la tonalidad vigorosa y didáctica de la comedia griega antigua, un eco sobresale en aquél que fue, en la progresión del género en toda la Antigüedad, el último gran nombre: Terencio. Encontraba ahora motivación en un propósito claro: el de defenderse de la animosidad de competidores y rivales y el de aclarar los criterios artísticos por los que intentó orientar su producción. No era tal preocupación ajena a las intenciones de los viejos poetas de Atenas. Por eso se hace posible, a pesar de todas las diferencias que separan dos momentos notables en la historia de la comedia, acercar dos poetas — Aristófanes y Terencio — en algo que los entusiasmó de la misma manera: la lucha por la renovación y por el progreso de un arte elevada, algo para lo que les abalaban dos cualidades indispensables: el brillo de la genialidad y la experiencia del largo camino que, por el esfuerzo continuo, lleva al éxito.

Palabras clave: Aristófanes; Terencio; innovación; tradición.

Résumé: De l'attaque directe et personnelle, typique de la tonalité vigoureuse et didactique de la comédie grecque ancienne, un écho surgit de celui qui, dans l'évolution du genre au long de l'Antiquité, en fut le dernier grand nom : Térence. Il était, désormais, motivé par une intention claire : celle de se défendre de l'animosité de concurrents et de rivaux et celle de rendre clairs les critères artistiques qui ont orienté sa production. Cette préoccupation n'était pas totalement méconnue des vieux poètes d'Athènes. Ainsi, il est possible, malgré toutes les différences qui séparent deux moments importants de l'histoire de la comédie, de rapprocher deux poètes – Aristophane et Térence – dans ce qui les enthousiasma avec la même intensité : la lutte pour la rénovation et le progrès d'un art haut placé, que deux qualités indispensables attestaient : l'étincelle du génie et l'expérience du long cheminement qui, par un effort continu, conduit au succès.

Mots-clé: Aristophane; Térence; innovation; tradition.

