

humanitas



Vol. LXII
2010

como, por um lado, referir-se a péan como peã (1134D), mas, por outro, a «péon» chama «peon» (1143C) e não aqueloutra nem, na lógica de peã (não se confunda com um feminino), «peão» (forma preferível, segundo F. Rebelo Gonçalves²⁴). A preferência por «nuança» (1143E) também não parece muito feliz, pois é um aportuguesamento do galicismo (evitável, sempre que possível) *nuance* (ou «variação»)²⁵.

A bibliografia, na sua maioria, é bastante recente e segura e ajuda bastante as edições e traduções apresentarem-se por ordem cronológica e a bibliografia geral por ordem alfabética.

ADRIANA NOGUEIRA

POCIÑA, Andrés, RABAZA, Beatriz, SILVA, Maria de Fátima (eds.) *Estudios sobre Terencio*. Universidad de Granada, Universidade de Coimbra, 2006, 532 pp.

Estudios sobre Terencio é o resultado da colaboração de estudiosos do teatro antigo grego e romano da Espanha, Argentina e de Portugal, à semelhança do livro *Estudios sobre Plauto* (Madrid, 1998), elaborado pela união de estudiosos do teatro romano da Espanha e da Argentina. O livro contém vinte e dois artigos, que, de acordo com a apresentação dos editores, foram realizados com independência e liberdade no que se refere aos critérios e métodos de estudo, mas que se articulam em três grandes tópicos: “I. Antes de Terencio”, que apresenta as aproximações à comédia de Menandro, destacando-se os aspectos fundamentais na obra de Terêncio; “II. Terencio y sus comedias”, que oferece um elenco de temas variados relacionados à vida e à obra do autor e “III. Pervivencia y percepción de Terencio”, que trata da sobrevivência de Terêncio através dos séculos, em obras de outros autores, em edições de suas comédias, como tema literário ou investigação filológica.

²⁴ *Vocabulário da Língua Portuguesa*, Coimbra, 1966. Este autor, todavia, refere que a forma «peon» está consagrada pelo uso. *Vocabulário da Língua Portuguesa*, Coimbra, 1966.

²⁵ A definição de *khroma* (para onde *khroa* remete), no dicionário LSJ, explicita: «a modification of the simplest or diatonic music: but there were also *khromata* as further modification of all the three common kinds (diatonic, chromatic, and enharmonic)»

No primeiro artigo “Menandro e a comédia grega: o fim de um trajecto”, Maria de Fátima Silva apresenta uma análise elaborada acerca da época e da obra de Menandro, o mais aplaudido dos comediógrafos da Comédia Nova ateniense, gênero que, apesar de uma certa palidez em contraste com a Comédia Antiga, teve muito sucesso e torna-se uma referência permanente como fonte ou modelo das posteriores criações romanas. Seu maior valor, segundo a autora, é ter dado voz e expressão à mentalidade e experiência de vida de um momento específico da história grega, constituindo uma etapa marcante na evolução da comédia.

“De la Política a la Ética: la configuración de los personajes de Menandro”, de Carmen Morenilla, propõe apresentar as características gerais das personagens menandrinhas especialmente naqueles aspectos que mais interessaram Terêncio ao construir as suas. A comédia de Menandro, como a tragédia, trata dos problemas contemporâneos do ser humano e as prováveis vias de solução, que para ele estão na solidariedade e na comunicação humana acima das barreiras sociais e econômicas. Os interesses de Menandro e Terêncio, para Morenilla, coincidem parcialmente no ponto em que sua comédia é um espaço para a consideração crítica da sociedade em uma situação de fortes tensões. Menandro, influenciado por Eurípides e Aristóteles, conceptual e formalmente, traz suas personagens com uma maior unidade de caráter.

Andrés Pociña, em “La recepción de Menandro en Roma”, encerrando a primeira parte, analisa a *palliata* latina derivada diretamente da comédia nova grega, especialmente de Menandro, e o subgênero cômico de criação romana, a *togata*, que Titino criou na época de Plauto; seguia os modelos da *palliata*, mas era centrada em ambientes romanos e itálicos, também foi influenciada por Menandro. A comédia latina de um modo geral parece aperfeiçoar-se em seus conteúdos e formas, sacrificando o especificamente cômico em prol do conceitual, em concordância com Menandro, não privilegiando os gostos da maioria dos espectadores; por isso, logo teria fim, dando origem a comédia *atellana* e ao mimo, autêntico espetáculo cômico do Império.

A segunda parte inicia-se com “Vida suetoniana de Terêncio: estrutura e estratégias de defesa do poeta”, onde José Luís L. Brandão, estudando a única fonte sobre a vida de Terêncio que nos chegou, através de Donato, constata que há nela uma progressiva defesa do comediógrafo por Suetônio, através de recursos diversos, deixando especialmente para o final os testemunhos favoráveis, fazendo prevalecer uma imagem positiva, que é acrescida da

busca de emulação de Menandro e da ideia de um poeta desafortunado, que perseguido por calúnias se auto-exila e morre precocemente em terra estranha. O que é relatado por Suetônio já pertencia ao domínio da lenda, transmitido pela tradição, patrimônio de um povo.

“El *officium* del poeta en Terencio”, de Rosalía Rodríguez López, analisa o papel do poeta, na medida que corresponde a deveres extra-jurídicos, enfatizando a condição confusa e frágil da atividade teatral no período da República em Roma. Recorda que o conceito de *officium* já tinha sido abordado por filósofos gregos e que, posteriormente, será desenvolvido em Roma por Cícero e Sêneca, mas, de acordo com a autora, serão os poetas latinos os primeiros que põem na boca dos personagens de suas comédias estes princípios éticos. Apesar de comparar o prólogo de Terêncio à parábase de Aristófanes, a autora não identifica neste os princípios éticos que são ostentados em suas comédias desde *Acarnenses*, de 425 a.C., primeira peça da comédia antiga que nos chegou completa.

Em “Consideraciones generales sobre los modelos de Terencio”, Aurora López e Andrés Pociña, com base nas didascálias e nos prólogos, no *Commentum* de Donato e na parte final de *Auctarium*, acrescentado pelo comentarista à *Vita Terentii*, apresentam como modelo principal para quatro das comédias de Terêncio às homônimas de Menandro: *Andria*, *Heautontimorumenos*, *Eunuchus* e *Adelphoe* (da segunda versão grega); nas duas restantes, utilizou Apolidoro de Carístio, um desconhecido seguidor de Menandro: *Phormio* (*de Epidikazómenos*) e *Hecyra*. Mas o próprio Terêncio em seus prólogos indica que não usa apenas uma comédia como modelo para cada uma das suas, mas um processo de *contaminatio*.

Terêncio rompe com os prólogos expositivos e oniscientes utilizados pela comédia intermediária e a nova, segundo Marta Garelli, em “Los prólogos de Terencio: polémica literaria y oratoria forense”, e passa a utilizá-los com propósitos polêmicos, conservando do modelo tradicional apenas o pedido de atenção e de benevolência do público. São prólogos separados da obra, são *publicae orationes* dirigidas diretamente ao público, que se aproximam das parábases da comédia antiga, e são veículos de debates literários. Há, de acordo com a autora, certa ilusão cênica nos prólogos por simularem processos forenses.

David Konstan, em “*Phormio*. Desorden ciudadano”, afirma que, no sentido geral, a comédia *Fórmion* parece corresponder aos modelos de argumento preferidos por Terêncio. Uma observação mais atenta à estrutura da peça, no entanto, põe em dúvida a simplicidade desta análise, pois a

comédia se articula em duas partes ou movimentos distintos, cada um deles parecendo ter tema e desenlace próprios. As duas partes se conjugam por um elegante giro de argumento e, na sua síntese, emerge o significado próprio do *Fórmion*. O herói homônimo da peça tem um status social duvidoso, mas é inteligente, valente, generoso, leal, independente e irônico, manejando cada cena da ação com êxito e ao final triunfando pessoalmente sobre a dupla de velhos irmãos, que se opõem em princípio à união do jovem casal da trama. Konstan conclui que a atitude de defesa do amor e de desdém das barreiras convencionais concordam perfeitamente com a situação ambígua de Fórmion na sociedade.

Em “¿Terencio en el Comicio? Reflexiones sobre la primera y la segunda representación de la *Hecyra*”, Román Bravo apresenta as diversas leituras tradicionais e modernas dos prólogos das duas primeiras representações de *Hecyra*, no que concerne ao seu alegado fracasso. O autor concorda que tais representações foram mesmo fracassadas e que determinar se o fracasso deveu-se a circunstâncias exclusivamente externas, como alegadas por Terêncio, ou devido aos escassos méritos artísticos da comédia e/ou escassa adaptação aos gostos do público romano é um questão diferente. E que não haveria motivo para duvidar das palavras do poeta, considerando improvável que a qualidade artística da obra possa ter interferido na reação do público do teatro, e que, por mais interessante que fosse uma comédia e famoso o seu autor, não daria para competir com os espetáculos de funâmbulos, boxeadores ou gladiadores, no gosto do público romano.

Já Delfim F. Leão, em “A *Hecyra* de Terêncio. Incompreensão, isolamento e convenção social”, privilegiará em seu estudo uma análise da mesma peça enquanto expressão de frieza no trato, de cedência à convenção social, de falta de diálogo que resulta em incompreensão e isolamento, onde residirá uma das grandes marcas de modernidade e interesse desta comédia e, paradoxalmente, a principal justificação do insucesso que a acompanhou. A negação do reconhecimento dos gestos, de expressões, de sentimentos humanos, da *humanitas*, que desde a Antiguidade se reconhece no teatro de Terêncio, em *Hecyra*, se explica pela cedência à convenção social, outra realidade denunciada por Terêncio em seu drama, que leva todas as personagens como carrascos ou vítimas à incompreensão, ao isolamento e à injustiça.

“El *servus* terenciano: convergencias y divergencias con la tradición plautina”, de Beatriz Rabaza, Darío Maiorana e Aldo Pricco, demonstra que nas obras de Terêncio o funcionamento de personagens registrado na comédia tradicional de Plauto sofre deslocamentos notáveis, como as

diferenças entre os *servi* plautinos e os terencianos. Em Terêncio a função do escravo que era tramar a ficção é disseminada em outras máscaras, numa construção mais relatada do que de ação. O motor já não é a paixão ou o desejo urgente, mas uma “recolocação do desajustado”.

Aires Pereira do Couto, em “As cortesãs em Terêncio”, mostra que a personagem da cortesã afasta-se do seu caráter tradicional em Terêncio, sendo apresentada de modo diferente, não é mais ávida e mercenária; dois são os exemplos que ainda se aproximam das cortesãs plautinas: Báquis de *Heautontimorumenos* e a velha Syra de *Hecyra*. Em Terêncio a maioria das cortesãs já não tem apenas a preocupação de assegurar o seu futuro, mas com uma conduta digna, procuram recuperar sua imagem e serem dignas de respeito e estima das outras pessoas.

A personagem secundária é fundamental para o desenvolvimento e desfecho das comédias de Terêncio, pois, como afirma Carmen González Vásquez, em “El personaje secundario en las comedias de Terencio”, a complexidade do texto dramático vai muito além da divisão tripartida entre personagens protagonistas, secundários e figurantes. Tais personagens desempenham funções de enlances, de resolução ou chave, dão uma informação até o momento desconhecida pelos outros personagens e o público, exploram a intriga dramática, dilatando a ação e criando incertezas no espectador.

Beatriz Rabaza, Aldo Pricco e Darío Maionara, em “La poética dramática: Terencio como programa retórico”, estudando o teatro de Terêncio no cruzamento com a Retórica, concluem que, se na tradição cômica latina é possível notar uma retórica consistente na captura da atenção para o entretenimento no imaginário da identidade nacional romana e da ilusão de uma mobilidade social que se dissolvem no mesmo tempo da comédia, na produção de Terêncio, ao contrário, desde a leitura de seus prólogos se configura uma verdadeira obra de tese.

“Amor em Terêncio”, de Francisco de Oliveira, admite que Terêncio apresenta uma revolução de mentalidades, ao modificar o conceito tradicional de amor como doença, pela valorização do casamento por amor ou mesmo por paixão; na partilha de vocabulário entre o amor a meretrizes e a esposa; com exemplos de bondade de meretrizes e cortesãs e mudando a autorização paterna do casamento, sem negá-la, mas transformando-a numa referência orientadora, que se torna consentimento só *a posteriori*. Assim o comediógrafo prenuncia e prepara a mudança de comportamento e de linguagem que será consagrada na elegia amorosa latina.

Aldo Rubén Pricco, fazendo uma série de reflexões sobre os modos possíveis de leitura espetacular do discurso terenciano, em “Teatralidad cognitiva y teatralidad psicofísica en el discurso terenciano: la constitución del auditorio”, conclui que a preponderância do trabalho acerca do campo do acontecimento poético, em detrimento das projeções de convívio, pode descrever a preocupação terenciana por uma exposição de propriedades e traços caracteriológicos que, se não distorcem totalmente as convenções da captação do espectador, instaura um modelo de auditório do qual se requer um certo trabalho extra, distanciando-se necessariamente do espetáculo para captação do campo conceptual da cena.

“Leituras de Terêncio nos autores clássicos”, de Maria Cristina de Castro-Maia de Sousa Pimentel, abre a terceira parte deste livro, observando os diversos tipos de leituras e alusões a Terêncio e à sua obra nos autores latinos clássicos. Desde a prática escolar ou da análise erudita, na evocação das personagens da sua comédia pelo conjunto de traços que as caracterizam ou pela densidade psicológica que lhes imprime o poeta, na aplicação de preceitos ou técnicas retóricas, por Cícero, que melhor o leu e o compreendeu, e por Quintiliano, que testemunham sua arte superior.

A sobrevivência de Terêncio continua a ser demonstrada em “Terêncio nos autores cristãos da Antiguidade tardia e Idade Média (séc. IV-XII)”, de Arnaldo do Espírito Santo, acentuando que Libério, Agostinho, Ambrósio, Arnóbio, Jerônimo e tantos outros, embeberam a sua memória de expressões terencianas, que lhes vinham ao pensamento involuntariamente; o mesmo efeito multiplicador foi produzido pelos gramáticos medievais; nas aulas de dialética, comprovando as formas de argumento e nas de retórica, com as figuras de estilo. Continuou no chamado Renascimento Carolíngio, nos séculos IX e X, e, no Renascimento Universitário dos séculos XII/XIII, deu-se a plenitude de interesse pela sua obra.

Luis Gil, em “Terencio en España: del Medievo a la Ilustración”, explica que Terêncio foi relativamente bem conhecido na Idade Média devido, principalmente, ao fato de ter sido posto, desde o século I, como modelo de latinidade excelente. Adverte, porém, que tal conhecimento do poeta era muito imperfeito, especialmente, no entendimento do gênero cômico como teatro e poesia, fazendo do comediógrafo, por suas sentenças, um filósofo dentre os pensadores da Antiguidade e finalmente considerado, pela temática de suas comédias, como poeta amoroso. Na Espanha, ocorre exatamente o mesmo.

Em “Prolegomena Terentiana. Modelos de Introducción y Comentario en las Ediciones Renacentistas de Terencio”, Manuel Molina Sánchez,

propondo apresentar os diversos modelos de introdução e comentário que se realizaram na Europa sobre a comédia de Terêncio, no século XVI, afirma que, em linhas gerais, os prolegómenos renascentistas das edições de Terêncio aportam grande parte da teoria dramática da comédia, desde Cícero e Quintiliano, passando por Donato e seus discípulos até os dias atuais, embora alguns aspectos da técnica dramática tenham passado despercebidos aos estudiosos humanistas. Reconhece que Terêncio foi o autor dramático preferido pelos comentaristas do Renascimento, considerando sua linguagem mais elegante que a de Plauto e sua ética muito mais construtiva, além de haver o comentário de Donato para o conhecimento de Terêncio.

“Terentius o el arte viejo de hacer comedias nuevas”, de Carmen Morenilla Talens e Patricia Crespo Alcalá, analisando a comédia *Terentius*, de Juanjo Prats, na direção de Pep Cortés, consideram que do mesmo modo que Menandro e Apolodoro são os modelos de Terêncio para suas obras, por *contaminatio*, mas também por um processo criativo pelo qual adquirem sua peculiaridade, a comédia moderna ora estudada, formada de toda a produção de Terêncio, é uma criação nova que mantém traços do modelo, aperfeiçoando os aspectos dramáticos que ainda não eram suficientemente desenvolvidos; com vivacidade e fluidez no desenrolar do argumento não conseguidas por Terêncio, mas responsáveis pelo sucesso de público e de crítica de *Terentius*, de 1997.

José María Camacho Rojo encerra esta obra, apresentando “Recepción y estudios sobre Terencio en España”, que ele designa como um repertório bibliográfico e, apesar da escassez, divide o material colecionado em três partes: 1. Códices, edições e traduções; 2. Estudos críticos e 3. Recepção e influência de Terêncio nas literaturas hispânicas. Não se trata apenas de uma listagem criteriosa, mas há comentários críticos, orientações sobre o tema, citações, concluindo com a referência das duas mais recentes peças teatrais, que têm como protagonista o próprio Terêncio; a principal delas, de 1997, foi apresentada no artigo anterior, e a mais recente data de 2005, comprovando a atualidade e inteireza da pesquisa de Rojo.

Pelos artigos que contêm, esta obra pode ser devidamente apreciada; desenhando Terêncio em um retrato bem pintado com os melhores pincéis, que vão traçando linhas leves e contornos para a definição dos traços mais fortes, a cada aspecto apresentado, contribui, desse modo, para uma impressão mais sólida de Terêncio como grande representante do gênero cômico na poesia clássica.