

ÂNDRIA: UM PRÓLOGO SEM *ARGUMENTUM*?

Aline Lazaro Bragion

Universidade Estadual de Campinas

linelazaro@gmail.com

RESUMO

Os prólogos das comédias de Terêncio são normalmente considerados como desconectados do enredo das respectivas peças e, empenhados em apresentar a defesa do poeta, como fontes dos bastidores da produção e recepção do teatro em Roma antiga. O presente artigo, dedicado ao prólogo de *Ândria*, visa evidenciar sua inserção no universo da ficção terenciana, nele apontando tanto convenções típicas da comédia paliata quer terenciana, quer romana, quanto suas relações com o enredo da peça em questão. Consta-se no prólogo a presença de uma ilusão metadramática, que tem impacto sobre a imagem tanto do público terenciano, quanto do poeta e do ator (*actor*) prologuista, elaborada já desde essa primeira obra.

Palavras-chave: prólogo, *Ândria*, comédia, Terêncio, metapoética

ABSTRACT

This paper is dedicated to the prologue of the comedy *Andria* of Terence and aims to demonstrate its insertion in the universe of Terencian fiction, pointing in it both conventions typical of Terencian and Roman comedy, as well as its relations with the plot of the play. The prologue reveals the presence of a metadramatic illusion, which has an effect on the image of both the Terencian public, the poet and the actor which enunciate the prologue. Such metadramatic illusion is elaborated since that first composition.

Keywords: prologue, *Andria*, Terence, metapoetry.

O presente artigo, que integra nosso estudo dos seis prólogos das peças de Terêncio, trata mais especificamente da comédia *Ândria* (em grego, *Andria*, “A moça de *Andros*”).¹ De acordo com informações das notas didascálias,² a

¹ O estudo faz parte de nosso Doutorado, desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Linguística do IEL (Unicamp), sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso e apoio Fapesp (2017/00076-8).

² Cumpre ressaltar que a didascália encontrada nas edições modernas de *Ândria* é baseada em informações presentes no comentário donatiano (editado por Wessner 1963). As notas criadas a partir de fonte mais antiga, as quais acompanham todos os demais textos de nosso autor, não foram preservadas nos manuscritos dessa comédia.

peça data do ano 166 a.C. e é tida como a obra que teria inaugurado a carreira do poeta.

Como singularidade dos prólogos de Terêncio, costuma-se apontar o fato de que, em lugar de expor diretamente o enredo (*argumentum*), privilegiam aspectos da produção e recepção das peças. Esse procedimento levou a crer que tais passagens fugiriam à ficção e mostrariam efetivamente os bastidores de sua composição poética. No entanto, uma vez que já são parte dos versos, da obra poética, é importante averiguar a função que tais referências ao próprio fazer poético teriam dentro da obra poética terenciana, já que elas são, a rigor, metapoesia. Nossa hipótese é de que as falas sobre o teatro na comédia de Terêncio também podem ter efeitos na percepção de cada peça em si, bem como na imagem de espetáculo que constroem junto a seu público.³

Quanto ao último ponto, diversos estudiosos buscam ora demonstrar o valor dos prólogos enquanto indícios do estatuto do teatro romano na época de Terêncio (cf. Beare 1964, pp. 159-163), ora neles evidenciar características relativas a convenções cômicas da Comédia Nova grega e romana, e mesmo da Comédia Antiga de Aristófanes (cf. Ehrman 1985). Porém, são poucos ainda os estudos que de fato consideram tais prólogos levando em conta sua teatralidade e seu caráter ilusório – inegável, uma vez que fazem parte do contexto de encenação das respectivas peças. Isso porque há uma tendência em se tomar literalmente, como dados factuais, os dizeres de tais prólogos dramáticos. Como uma exceção nesse sentido, merece destaque o estudo de Gilula (1989), que defende o caráter ficcional das histórias que os prólogos de Terêncio contam sobre a própria arte dramática, por exemplo, a rivalidade entre poetas e mesmo as apresentações fracassadas...

No entanto, para além da discussão quanto a tais narrativas metapoéticas serem ou não inventadas (algo muito difícil, se não impossível, de se averiguar), há de se levar em conta, na esteira de Germany (2013, p. 228), que relatá-las ao início de cada uma das peças constitui-se como uma opção estilística do poeta, a qual merece ser considerada do ponto de vista do efeito que é possível apreender de tais passagens. Isso porque, conforme lembra Sharrock (2009, p. 63), cada uma das seis comédias do autor legadas à modernidade se inicia com uma variação de uma mesma temática: todos os prólogos, de alguma forma, defendem o poeta e a peça (cuja representação está para começar) de algum infortúnio ou injustiça de que o autor e sua obra teriam sido vítimas. De fato, levantam-se as críticas ao uso que o poeta faz de seus modelos (*And.* 16; *Heaut.* 17), à escolha de peças gregas já antes adaptadas ao palco romano

³ Nesta apreciação da comédia *Ándria*, levaremos em conta o ponto de vista de que os prólogos das seis comédias de Terêncio seriam uma inovação na forma de se iniciar peças de teatro (cf. Germany 2013, p. 226), mas isso não desmerece o caráter literário desses prólogos (que tem recebido a atenção desde Gilula 1989).

(*Eun.*, 28; *Ad.* 12), à suposta ajuda que Terêncio teria recebido de membros da nobreza para escrever suas comédias (*Heaut.* 24; *Ad.* 24).

Ainda segundo Sharrock (2009, p. 63), o fato de todos os prólogos repetirem tal tópica é um indício de que esse tipo de início obteve sucesso frente ao público. Mas, diante disso, é de se perguntar: que elementos presentes nesses prólogos são responsáveis por constituírem-se nessa “fórmula de sucesso”? E mais: que efeitos se poderiam obter a partir da repetição dessa mesma piada?

Para verificarmos esse aspecto mais de perto na peça *Ândria*, vamos considerar, primeiramente, a função que o prólogo teria nessa comédia. Para alguns pesquisadores (como Gowers 2004 e Germany 2013), o prólogo dessa comédia pode conter, nas entrelinhas, a base do enredo da peça em questão. Observemos mais acuradamente o texto, a fim de averiguar, de um lado, até que ponto tais hipóteses podem fazer sentido e, de outro, em que medida corroboram nossa perspectiva quanto às funções da metapoesia nessa peça comédia– i.e. seriam participantes da ilusão dramática e construindo uma ilusão “metadramática” (Cardoso 2010), que perpassa a peça em si, construindo a imagem do teatro terenciano junto aos espectadores.

É na abertura de *Ândria* que Terêncio irá anunciar que não terá tempo para prólogos que exponham o *argumentum* (v. 6), o enredo da peça. Tal renúncia ao enredo se daria, segundo o prólogo, embora ele o quisesse, já que sempre buscara empenhar-se tão somente em agradar ao público (*populo*, v. 3). Essa recusa programática seria justificada, conforme segue apontando o prologuista, porque o poeta teria de responder às acusações de seus adversários contrárias a sua obra:

*Poeta quom primum animum ad scribendum adpulit,
id sibi negoti credidit solum dari,
populo ut placerent quas fecisset fabulas.
uerum aliter euenire multo intellegit;
nam in prologis scribundis operam abutitur,
non qui argumentum narret sed qui maleuoli
veteris poetae maledictis respondeat. (And. 1-7)⁴*

O poeta, quando a princípio se empenhou na tarefa de escrever, acreditou que deveria dar-se apenas a este trabalho: o de compor peças que agradassem ao público. Mas, na verdade, percebeu que aconteceu algo muito diferente, pois teve que despender esforços em escrever prólogos [5], não para narrar o enredo, mas para responder às maledicências de um velho poeta malvado.

⁴ Citamos o texto latino editado por Kauer&Lindsay (1957); as traduções, salvo outra indicação, são de nossa autoria.

Nos versos latinos acima transcritos, chamam atenção alguns recursos poéticos, como a aliteração em *populo placerent e fecisset fabulas* (*And.*3) e a justaposição de termos de mesma raiz, por exemplo em *maleuoli...maledictis* (*And.* 6-7), gerando jogos de palavras. É significativo indício de que estamos já no universo da comédia o fato de que tais recursos, que caracterizam a linguagem das peças terencianas em geral (cf. Vincent 2013), se repetirão ao longo do prólogo de *Andria*.

Veremos que aqui, segundo o prologuista, a acusação a ser combatida é a de que Terêncio, ao adaptar para o latim peças gregas, teria misturado os enredos de duas comédias. É curioso como se dá a contra-argumentação. Primeiramente, alude-se ao fato de a *fabula palliata* se basear em repertório de situações típicas. Note-se que, ao se reconhecer isso, o prologuista aponta como significativo o modo como tal enredo é apresentado, em termos de *oratio* (“discurso”, “diálogo”, segundo alguns) e de estilo (*stilus*):

nunc quam rem uitio dent quaeso animum adtendite.

Menander fecit Andriam et Perinthiam.

qui utramuis recte norit ambas nouerit:

non ita dissimili sunt argumento, [s]et tamen

dissimili oratione sunt factae ac stilo. (And. 8-12)

Agora eu lhes peço: prestem atenção nesta situação que eles julgam ser uma falha: Menandro compôs *Andria* e *Períntia*. Quem conhecer bem uma das duas terá conhecido a ambas [10], já que não são tão diferentes quanto ao enredo. Porém, são diferentes quanto aos diálogos e ao estilo.

A seguir, segundo o prólogo, o poeta romano admite que efetivamente misturou (lit. “contaminou”, cf. *contaminari*, v. 16) dois enredos – é o que explicita o prólogo, empregando ainda o verbo *transferre* (no infinitivo perfeito *transtulisse*), um dos vocábulos latinos usados para o ato de “traduzir” (*translatio*).⁵ Porém, Terêncio (sempre por meio do prólogo) se defende: outros poetas romanos anteriores e notoriamente prestigiados (a saber, Névio, Ênio e Plauto) também haviam procedido daquela forma:

quae conuenere in Andriam ex Perinthia

fatetur transtulisse atque usum pro suis.

id isti uituperant factum atque in eo disputant

contaminari non decere fabulas.

faciuntne intellegendo ut nil intellegant?

qui quom hunc accusant, Naeuium Plautum Ennium

accusant (And. 13 -18)

⁵ Para outros vocábulos e a referência à tradução na *fabula palliata*, cf. Gonçalves (2009).
Rev. est. class., Campinas, SP, v.19, p. 1-14, e019006, 2019

O poeta confessa que transferiu de *Perintia* o que era adequado para *Ándria*, e fez uso daquela para seu propósito. Tal atitude alguns repreendem e, desse modo, argumentam que não é apropriado que as comédias sejam contaminadas. Será que, fazendo-se de entendidos, eles acabam não entendendo nada? Pois aqueles que o acusam, acusam também Névio, Plauto e Ênio.

Se o verbo *transfere* (lit. “transportar”, “transferir”) empregado na resposta pode ser tomado como mais neutro na designação da tradução de um texto, a ironia no uso da metáfora do âmbito da medicina, “contaminar” (supostamente empregado pelos acusadores de Terêncio) é evidente. No entanto, sabe-se que o termo *contaminatio* acabará por integrar o vocabulário filológico moderno, designando (nem sempre de modo positivo) a técnica de misturar modelos na composição de novas peças (cf. Beare 1959; Kujore 1974 e, também sobre essa técnica na recepção moderna do teatro antigo, Maurice 2013).⁶ Além disso, Terêncio se defende de modo que seria paradoxal, se não fosse irônico, ao afirmar que prefere o suposto “estilo descuidado” de seus antecessores (sua *negligentia*, *And.* 20) à pretensa “diligência” (*diligentia*, *And.* 21) - leia-se, ao pedantismo cheio de cuidados de seus rivais. É o que se lê na continuação dos versos acima citados:

*qui quom hunc accusant, Naeuium Plautum Ennium
accusant quos hic noster auctores habet,
quorum aemulari exoptat negligentiam
potius quam istorum obscuram diligentiam.* (*And.* 18-21)

Pois aqueles que o acusam, acusam também Névio, Plauto e Ênio, a quem nosso poeta considera seus modelos e de quem ele prefere emular a negligência [20], em vez da obscura diligência desses outros.

Hoje se tende a reconhecer a ironia e humor dessas afirmações pejorativas que foram, como se sabe, por muito tempo tomadas muito literalmente pela crítica literária moderna, como, por exemplo, por Shipp (1960, p. 120).⁷ De todo modo, se considerarmos que *Ándria* de fato inaugura a carreira de Terêncio, podemos sugerir, na esteira de Gowers (2004), que o prólogo de tal comédia pode nos fornecer um caminho para se iniciar a compreensão quanto aos efeitos de humor e de metateatralidade nos demais prólogos de nosso autor. Sobre esse ponto, veremos apenas alguns dos efeitos que os versos do prólogo poderiam ter sobre nossa imagem do público da comédia terenciana.

⁶ Fantham (1968) e Brothers (1980) são alguns dos estudos que examinam a questão da *contaminatio* especificamente nas peças de Terêncio.

⁷ “The ‘carefulness’ of his opponents has not raised them from obscurity, whereas Naeuius, etc, are famous for all their ‘carelessness’...” (cf. Shipp, 1960, p. 120, nota 21).

1. PRÓLOGOS E A RELAÇÃO COM A AUDIÊNCIA

Em nossa análise da comédia *Hecyra* (Lazaro-Bragion 2016, pp. 37-39), ressaltamos que a narrativa do desastre das primeiras montagens da comédia evidencia, dentre outros efeitos, um caráter publicitário, uma vez que dão ensejo a que o prologuista enfatize a novidade da representação vindoura (*Hec.* 5-7; 37-38). Semelhantemente ao que ocorre na peça *Hecyra*, os primeiros versos de *Ândria* (vv. 1-7) dão a entender que não é a primeira vez que uma mesma comédia terenciana viria ao palco. Uma vez que se referem às condições históricas de apresentação teatral na época de Terêncio, tais versos são alvo de disputa entre os estudiosos modernos dessa comédia.

Por privilegiarem uma interpretação literal e referencial dos prólogos, alguns estudos apontam, de um lado, para a possibilidade de que, assim como aconteceu com *Hecyra*, de acordo com descrição de seu próprio prólogo, a comédia *Ândria* também teria sido interrompida em uma primeira tentativa de representação.⁸ Por outro lado, há quem especule que os primeiros versos de *Ândria* aludem a uma apresentação preliminar, feita apenas aos edis.⁹ Há ainda quem interprete que os adversários de Terêncio teriam tido acesso aos manuscritos, e assim obtido a oportunidade de conhecer os defeitos da obra do autor para atacá-la antes mesmo de sua representação nos palcos (cf. Fabia 1888).

Ora, quando, há décadas, Beare (1964, p. 160) já questionava a pertinência de se tomar como dados factuais as informações presentes em prólogos dramáticos da comédia romana remanescente, tais textos de Terêncio foram alvo da discussão. Na esteira também de estudos como de Sharrock (2009) e Germany (2013), consideramos que não nos é possível prever até que ponto elementos da sociedade romana permeariam a composição da comédia que Terêncio adapta dos modelos gregos. Por isso, devemos nos ater ao uso que ele faz dessa tópica da alusão a apresentações anteriores da comédia que se encenava, observando que efeitos o recurso alusivo traria.

Quanto a isso, indubitavelmente, essa tópica é em *Ândria*, tanto quanto em *Hecyra*, um recurso a mais empregado para a *captatio benevolentiae*. Gilula (1989, p. 96) enfatiza que a menção ao ataque dos inimigos seria uma estratégia de autopromoção. Com ela, sugere-se que apenas uma obra inquestionável quanto a sua qualidade deixaria os adversários de Terêncio incomodados e preocupados a ponto de esses se empenharem em divulgar ataques contra o poeta. Mas é interessante observar o modo como tal *captatio benevolentiae* é

⁸ Cf. Shipp 1960 (p. 119): “The most obvious is that the play had been attacked after an earlier performance, and Terence replied in a prologue written for a subsequent performance, after he had written other plays...”

⁹ Cf. Gilula 1989, p. 96, que defende tal possibilidade lembrando os versos 1-5 de *Adelfos*.

elaborada. Ao dar a entender que os inimigos de Terêncio já teriam tido acesso à comédia *Ândria* (e talvez antes mesmo de sua estreia), o prologuista obtém o efeito de se posicionar como um *orator*, i.e. um advogado, responsável por defender uma causa grandiosa e justa (Sharrock 2009, p. 75). Sabe-se que o prologuista vai se autodesignar um *orator* em uma comédia terenciana posterior (*Hec.*, 9); no prólogo de *Ândria*, ainda que não se autonomeie assim, conforme observaremos, o ator já emprega um discurso semelhante ao de uma peça oratória.

Nesse sentido, ainda segundo Sharrock, se estamos diante de um julgamento e já conhecemos o réu (i.e. o poeta, acusado de “contaminar” duas peças gregas para elaboração de uma única romana) defendido pelo *prologus* (que assume o lugar de advogado), resta-nos saber a quem se designaria o papel de juiz. E podemos notar que os versos prologais são mesmo bastante enfáticos ao apontarem que tão somente ao público caberá a tarefa de julgar se Terêncio deverá ou não ser culpado daquilo de que o acusam. Se culpado, o poeta recebe como sentença a rejeição da peça pela audiência. Se não, esta assistirá tranquila e de bom grado à comédia:

*fauete, adeste aequo animo et rem cognoscite,
ut pernoscat is ecquid <spei> sit relicuom,
posthac quas faciet de integro comoedias,
spectandae an exigendae sint uobis prius. (And. 24-27)*

Permaneçam favoráveis, com boa vontade e conheçam a situação, para poderem saber de fato se ainda resta a esperança de, depois desta, as comédias que ele compuser, sendo novas, hão de ser vistas, ou já expulsas do palco, de antemão, por vocês.

Atribuir à audiência o papel de juiz é, segundo entendemos, também uma forma de *captatio beneuolentiae*, com recursos semelhantes aos já encontrados anteriormente na comédia de um dos modelos que o prólogo de *Ândria* evoca: o poeta Plauto. Na peça *Anfitrião*¹⁰ (vv. 15-6), o deus Mercúrio alude a uma espécie de competição entre espetáculos, de que o público seria o jurado. Note-se o quanto essa passagem plautina já usa de jogos de palavra semelhantes ao que vimos no texto de *Ândria*:

*Ita huic facietis fabulae silentium
Itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri*

Da mesma forma eu quero que vocês façam silêncio para esta peça e, da mesma forma, que vocês todos sejam aqui juízes imparciais e justos. (*Amph.* 15-16, tradução de Costa 2013).

¹⁰ Cf. Costa 2013, p. 98 e Christenson (2000, p. 138-139).

Não se tem absolutamente outra referência (além das peças plautinas mesmas) quanto a essa competição de espetáculos em Roma daquela época. Entre outros efeitos desse tipo de referência agonística nas próprias peças, esta é uma maneira eficiente de se fazer uma declaração elogiosa à plateia, conforme lembra Penwill (2004, p. 130), e de, com isso, tentar obter dela sua benevolência e favor.

Vemos, portanto, que em *Ândria* a audiência romana é, supostamente, convocada não apenas para assistir a uma apresentação cômica, mas ainda para avaliar o valor da produção artística que tem diante de si. É notável como Terêncio faz uso profícuo dessa convenção (que, como vimos, já em Plauto caracterizava os espectadores romanos de comédia paliata), e ainda a amplia. Ao trazer a presença de um *actor* (termo que aqui pode significar, entre outros sentidos, tanto ator/produtor quanto, sublinhamos, advogado),¹¹ nomeadamente identificado como tal em seu palco, e ao apresentar, em forma de prólogo cômico, uma espécie de discurso de defesa nos moldes da retórica romana, o poeta encena um julgamento, em que o público assumiria a posição mais reconhecidamente elevada: a de juiz da causa (cf. *Heaut.* 12).

2 O PRÓLOGO E O ENREDO DE *ÂNDRIA*: UMA NARRATIO METAPOÉTICA

Muito já se observou, no decorrer dos estudos sobre o teatro terenciano, as semelhanças dos monólogos de abertura com discursos da retórica sobreviventes da Antiguidade.¹² Porém, para além dessa relação com a retórica romana, estudiosos como Gowers (2004), Germany (2013) e Ricotilli (2014) têm observado a forma como o prólogo de *Ândria* é permeado de convenções do próprio gênero cômico. É sutil como isso ocorre nos versos que contêm a narrativa dos eventos que antecedem a representação da peça:

*nunc quam rem vitio dent quaeso animum adtendite.
Menander fecit Andriam et Perinthiam.
qui utramvis recte norit ambas noverit:
non ita dissimili sunt argumento, [s]et tamen
dissimili oratione sunt factae ac stilo. (And. 8-12)*

¹¹ Para uma discussão quanto ao termo *actor* empregado por Plauto (*Bacch.* 213) e em Terêncio, cf. Fantham (2008) e Brown (2002).

¹² No século XX, Gelhaus (1972), Focardi (1972 e 1978) e Goldberg (1983) são alguns dos estudiosos que trataram de tais passagens prologais do ponto de vista da oratória e de suas funções retóricas.

Agora eu lhes peço: prestem atenção nesta situação que eles julgam ser uma falha: Menandro compôs *Ândria* e *Períntia*. Quem conhecer bem uma das duas terá conhecido a ambas, já que não são tão diferentes quanto ao enredo.

Chama atenção, por exemplo, o modo como o termo *res* é empregado na expressão *nunc quam rem uitio dent animum adtendite* (*And.* 8). Sabe-se que o vocábulo pode ser usado no âmbito da poética num sentido técnico, pois pode se referir à matéria de uma composição (cf. *OLD* 7). Assim, é notável que tal palavra aqui seja empregada em uma fórmula que, a princípio, pode nos dar a entender que o poeta, no prólogo de sua primeira peça, está para descrever o enredo da comédia a ser representada. No entanto, o que o poeta faz é, na verdade, seguir narrando eventos concernentes aos bastidores da composição e produção da obra e que parecem, ao menos à primeira vista, nada terem a ver com o argumento da peça. Na tentativa de manter tal ambiguidade, traduzimos *res* mais amplamente, como “situação” (cf. *OLD* 18). Isso porque concordamos com Sharrock (2009, p. 71), segundo quem haveria aqui uma brincadeira com a expectativa do público, que poderia ter interpretado tal verso como um convite para ouvir acerca do enredo da comédia.

Conforme lembra a estudiosa, Plauto já apresentava brincadeira semelhante com uma suposta expectativa do público, que esperaria que o prólogo tratasse do argumento da peça. Em *Trinumo*, por exemplo, os últimos versos pronunciados pelo prólogo (*Trin.* 16-17)¹³ alertam a plateia: que não espere ouvir dele o enredo (*de argumento, Trin.* 16). No prólogo de *Asinária* (*Asin.* 1-15), após relatar algumas situações também externas ao enredo da comédia, o poeta afirma que será breve ao expor o argumento, pois esse é trivial, não passa de *ridicula res* (*As.* 14).¹⁴ Segundo Sharrock (2009, p. 32), Plauto, de forma jocosa, estaria nessas passagens afirmando que tratar de detalhes técnicos no prólogo seria mais relevante do que descrever o enredo da peça.

Nesse sentido, convenções e brincadeiras já presentes no *auctor* Plauto podem ser identificadas também em Terêncio. Porém, alguns estudiosos de seu teatro propõem ir mais além, apontando em seus prólogos também algumas semelhanças temáticas e narratológicas com a tradição plautina. No prólogo de *Ândria*, no momento em que decide expor a situação em que está envolto, o poeta nela envolve ainda a audiência de sua comédia e seus adversários, neste caso representados por um suposto “velho poeta malvado”, a

¹³ “Mas não tenham expectativa de ouvir o argumento desta fábula; os velhos que virão aqui lhes mostrarão toda história” (*sed de argumento ne expectetis fabulae: senes qui huc venient, ei rem vobis aperient, Trin.* 16-17)

¹⁴ “Há charme e brincadeira nesta comédia/ a história é ridícula” (*inest lepos ludusque in hac comoedia, ridicula res est, As.* 13-4).

cujas maledicências estaria respondendo (*qui maleuolil' ueteris poetae maledictis respondeat, And.6-7*).¹⁵

Conforme aponta Ricottilli (2014, p. 116), nesse momento o autor escolhe reestruturar tal relação com a audiência segundo uma constante do enredo da paliata, bem conhecida pelo espectador, a qual está presente também no próprio enredo de *Ándria*: o conflito de gerações.¹⁶ A comédia em apreço conta a história de um jovem, de nome Pânfilo, que se encantou com uma moça que todos acreditam ser estrangeira (precisamente a moça de *Ándros*, a quem o título se refere) e, por esse motivo, o pai do *adulescens*, o velho Simão, não aprova tal romance. Ao contrário, Simão busca, a todo custo, casar seu filho com a filha de um vizinho, este sim um cidadão. É logo na primeira cena (*And. 55-171*) que vemos se expandir a temática do conflito entre gerações, já evocada em chave metapoética (pela adversidade entre o poeta velho e Terêncio) no prólogo da comédia: o jovem apaixonado é alvo das represálias de seu velho pai, o qual representa um *senex iratus* nos moldes das convenções da paliata.

Com tal estrutura narratológica, talvez os versos do prólogo não ecoem apenas as comédias plautinas, supostamente já conhecidas pela audiência, mas, por sua vez, evoquem também a pequena história (*res*) contada no prólogo (cf. Germany 2013, p. 233): lá, também um jovem, o próprio poeta, é acusado de fazer algo indecente, inapropriado (*contaminare non decere fabulas, And.16*, grifo nosso). A acusação nesse caso teria sido feita por uma espécie de *senex iratus*, no prólogo denominado como velho (*vetus poeta malevolus, And.7*). No enredo de *Ándria*, o jovem Pânfilo conta com a ajuda de seu fiel escravo Davo; da mesma forma, no prólogo da peça, o poeta também contará com uma ajuda especial, ou seja: a do próprio *actor*, enunciador do prólogo, que fala em defesa do jovem Terêncio contra as maledicências do velho poeta acusador (Germany 2013, p. 233). Em outra comédia, o personagem prólogo enfatiza seu propósito em ajudar poetas juvenzinhos (*adulescentuli*) a continuarem se dedicando a sua vocação:

*exemplum statuite in me, ut adulescentuli
vobis placere studeant potius quam sibi.*

Estabeleçam comigo um precedente para que os juvenzinhos [*adulescentuli*] se empenhem em agradá-los mais do que a si próprios. (*Heaut. 51-52*)

¹⁵ Donato *ad loc* aponta tratar-se de *Luscius Lanuvius*, um poeta da paliata sobre o qual há apenas mais uma referência em textos antigos remanescentes: o poeta é mencionado pelo historiador *Volcacius Sedigitus*, que o posiciona em nono lugar em sua lista de dez autores cômicos romanos.

¹⁶ Cf., sobre os temas e conflitos mais recorrentes na Comédia Nova, Hunter (1989, pp. 83-113).

Mas, além da semelhança entre personagens e situações nessas duas formas de narrativa presentes na peça terenciana, observemos mais uma característica convencional da comédia antiga que é apontada em estudos do prólogo de nosso autor.

3. REVELAÇÃO E RECONHECIMENTO EM ÂNDRIA E EM SEU PRÓLOGO

Ainda com relação ao prólogo de *Ândria*, uma forma de *reconhecimento* se faz presente nos versos de abertura da peça. Conforme aventa Ricottilli (2014), trata-se de mais um procedimento análogo às convenções do gênero: ecos do elemento dramático conhecido como *anagnórisis*.¹⁷ Por meio dessa forma de reconhecimento, em *Ândria* se tem desvendada a verdadeira identidade da personagem que dá título à obra, a moça supostamente oriunda de Andros, mas que será identificada como a filha perdida de Cremes, um ateniense.

No que diz respeito ao prólogo da comédia, segundo aponta também Ricottilli (2014, p. 117), lá lemos que, caso a peça obtenha juízo favorável por parte da audiência (*And.* 25-27), haverá, implicitamente, uma espécie de “reconhecimento”, nomeadamente: do talento artístico de Terêncio.¹⁸ A autora observa, nos versos do prólogo apreciado, a forma como tanto o conhecimento quanto o reconhecimento, enfatizados por meio da repetição dos verbos latinos *cognoscere* e *noscere* se mostram fundamentais na formação de um juízo sobre a comédia a ser representada (*qui utramvis recte **norit** ambas **noverit**, And.10; male dicere, malefacta ne **noscant** sua, And. 23; favete, adeste aequo animo et rem **cognoscite**, ut **pernoscat**is ecquid <spei> sit relicuom, And. 24-25, grifos nossos).*

No prólogo da comédia *Hecyra*, o conhecimento do enredo é explicitamente relacionado à apreciação da qualidade da comédia: “Uma vez conhecidas, fizeram sucesso” (*ubi sunt cognitae, l plactae sunt, Hec. 20-21*). De modo geral, o reconhecimento, tanto no prólogo, quanto no desfecho de *Ândria* (*And. And. 905-945*), tem o efeito de conduzir à reparação de uma injustiça consumada anteriormente. Em sua *Poética*, ao tratar do mecanismo da *anagnórisis* na tragédia, Aristóteles ressalta a função desse recurso como propulsor da mudança de um estado de ignorância a um estado de

¹⁷ Sobre a *anagnórisis* na comédia grega Antiga e Nova, ver Duarte (2012).

¹⁸ “Nel caso di un giudizio favorevole della commedia da parte degli spettatori, avverrà implicitamente un riconoscimento del talento artistico di Terenzio, riconoscimento che varrà come piena riparazione e come rimozione del danno subito dal poeta” (Ricottilli, 2014, p. 117).

conhecimento e consciência (cf. *Arist. Poet.* 1452a 30-35).¹⁹ Nesse sentido, a conclusão a que chega Ricottilli (2014, p. 124) é de que, como a *anagnórisis* no desfecho da comédia, o conhecer o enredo e reconhecer o talento e a arte de Terêncio é um procedimento que não só promove a mudança descrita pelo filósofo, mas ainda está relacionada a questões de identidade. Isso porque, como se sabe, por meio da *anagnórisis*, revela-se a “verdadeira” identidade de uma personagem dentro da trama. Da mesma forma, mediante o *cognoscere* a que o poeta convida sua audiência, a acusação do velho poeta malvado é substituída por algo que se propõe como sendo a “verdadeira imagem” do artista.

Ricottilli (2014) nos aponta que, assim como as investidas do *senex* Simão contrárias à paixão do jovem Pânfilo são vencidas pelo reconhecimento por parte do verdadeiro pai da moça (cf. *And.* 905-945), as acusações do *vetus poeta* contra o autor de *Ándria* são vencidas pelo reconhecimento, dessa feita por parte da audiência terenciana, de que está diante de uma legítima (e de elevada qualidade) representante do gênero cômico.

Aqui, no entanto, cabe ressaltarmos algo que Ricottilli (2014) não deixa tão claro: ambas as identidades ou imagens dos poetas e da audiência são elaborações, parte da ficção da comédia de Terêncio – quer já na ação da peça, quer dentro do prólogo. Para essa imagem do autor (*poeta*) construída a partir do prólogo, é também relevante a forma como o enunciador desses monólogos de abertura, o *actor* prologuista, é apresentado e caracterizado a partir de seu próprio discurso.

CONCLUSÃO

No presente artigo pudemos constatar que a inserção do prólogo de *Ándria* no universo da ficção da comédia terenciana é construída minuciosamente. Coerentemente com a dicção terenciana observável no conjunto de seus textos, jogos de palavras e aliteração geram ambiguidade e polissemia, que por sua vez trazem efeitos de mudança de pensamento no final de frase (*res, And.* 8) que jogam com expectativas da plateia, metáforas paródicas que caracterizam o teatro como semelhante a um tribunal e situam, ironicamente, a adaptação e crítica poética no âmbito da medicina (*contaminari, And 16*). Tais recursos ora trazem formulações para nós, modernos, inovadoras como a última, registrada em latim no âmbito da poética apenas a partir de Terêncio; ora evocam tópicos

¹⁹ “Reconhecimento, como o nome indica, é a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade. O reconhecimento mais belo é aquele que se opera juntamente com peripécia, como acontece no Édipo”. (*Arist. Poet.* 1452a 30-35, tradução de Ana Maria Valente).

que podemos reconhecer como já típicas da comédia paliata precedente. Entre elas, está a expectativa da audiência em relação às peças a serem encenadas; mas também, destacamos, em relação aos prólogos em si.

Dentre as expectativas quanto ao enredo das peças, vimos que a *narratio* acaba caracterizando os próprios prólogos com algumas situações típicas. No conflito de geração, o velho poeta (*And.* 7) passa a *senex* cômico, e o poeta Terêncio assumiria a máscara de um *adulescens* inconveniente. Além disso, na estrutura narratológica metapoética, a tematização do reconhecimento (*noscere/cognoscere*) do valor do poeta antecipa a importância da *anagnórisis* da moça de Ândros como cidadã, anunciando um ponto central do enredo da peça, mesmo que ainda não narrado.

Ao considerarmos as expectativas do público quanto aos prólogos mesmos, reconhecemos em *Ândria* alegadas normas das *palliata* para a adaptação das peças, bem como a escolha dos autores como modelos, o agonismo entre poetas, e a presença ou não de *argumentum* (ou *res*) com situações típicas dos enredos (*And.* 8): todos esses são, sem dúvida *tópoi* metapoéticos notáveis em prólogos de comédia romana, quer anteriores à peça, como os plautinos, quer, num olhar retrospectivo, nos que Terêncio viria a apresentar nas comédias posteriores.

Ainda vamos averiguar, em cada uma das outras cinco peças terencianas, até que ponto o prólogo dessa peça inaugural é de fato programático em termos do que podemos chamar de uma poética terenciana, e até que ponto, conforme proposto por Gowers (2004, p. 152), chegaria a oferecer uma chave de leitura para cada um dos demais prólogos das comédias de Terêncio. Por ora, constatar a presença de uma ilusão metadramática reitera a necessidade de considerar não como mero testemunho a visão que hoje temos do público terenciano, do ator (*actor*) prologuista e do poeta, tendo em vista a forma variada e complexa como a imagem de cada um deles é elaborada já desde essa primeira obra.

REFERÊNCIAS

- BEARE, W. Contaminatio. In: *CR* 9, 1959, pp. 7-11.
- BEARE, W. *The Roman Stage - a History of Roman Drama at the time of Republic*. London: Methuen& Co. Ltd, 1964.
- BROWN, P. Actors and actor-managers at Rome in the time of Plautus and Terence. In: EASTERLING, P. E.; HALL E. (eds.): *Greek and Roman actors: aspects of an ancient profession*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2002.
- BROTHERS, A. J. The construction of Terence's *Heautontimorumenos*, *CQ*, XXX, 1980.
- CARDOSO, I. T. Engano e ilusão em Plauto. In : Z. A. Cardoso ; A. S. Duarte (org.) *Estudos sobre o teatro antigo*, São Paulo: Alameda, 2010, pp. 95-126.
- COSTA, L. N. da; PLAUTO. *Anfitrião*. Tradução, introdução e notas de Lilian Nunes da Costa. Campinas: Mercado de letras, 2013.

- CHRISTENSON, D. M. (ed.) *Plautus Amphitruo*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- DUARTE, A. da S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- EHRMAN, R. Terentian Prologues and the Parabases of Old Comedy. *Latomus*, 44(2), 1985, 370-376.
- FABIA, P. *Les prologues de Tèrence*. Paris: Ernest Thorin, 1888.
- FANTHAM, E. Terence, Diphilus and Menander. A reexamination of Terence, Adelphoe, act ii. *Philologos*, CXII, 1968, pp. 196-216.
- FANTHAM, E. Orator et actor, in: EASTERLING, P.; HALL, E. (orgs). *Atores gregos e romanos: aspectos de uma antiga profissão*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: Odysseus, 2008, pp. 425-442.
- FOCARDI, G. Linguaggio forense nei prologhi terenziani. *SIFC* XLIV, 1972, pp. 55-88.
- FOCARDI, G. Lo stile oratorio nei prologhi terenziani. *SIFC* L, 1978, pp. 70-89.
- GELHAUS, H. *Die prologe des Terenz. Eine Erklärung nach den Lehren von der invention und disposition*. Heidelberg: Winter, 1972
- GERMANY, R. Andria. In: AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL, A. (eds.) *A Companion to Terence*. Oxford: Wiley- Blackwell, 2013, pp. 225-242.
- GILULA, D. The first realistic roles in European theatre: Terence's prologues. *QUCC* 62, 1989, pp. 95-106.
- GOLDBERG, S. M. Terence, Cato, and the Rhetorical Prologue. *CP* 78, 1983, pp. 198-211.
- GONÇALVES, R. T. Comédia Latina: A tradução como reescrita do gênero. *Phaos* n. 9, 2009, pp. 117-142.
- GOWERS E. The plot thickens: hidden outlines in Terence prologues. *Ramus* 33, 2004, pp. 150-66.
- HUNTER, R. L. *The new comedy of Greece and Rome*. Cambridge: University Press, 1989.
- KAUER, R.; LINDSAY, W. M. (eds.) *TERENCE; Comoediae*. New York, N.Y.: Oxford Univ. Press, [1957]. 329 (Oxford Classical Texts).
- KUJORE, O. A Note on Contaminatio in Terence. *CPh* 69, 1974, pp. 39-42.
- LAZARO-BRAGION, A. da S. *A fuga da Sogra: mulheres, poesia e humor em Hecyra*. Dissertação de Mestrado. Unicamp: Campinas, 2016 (disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000973291>).
- MAURICE, L. Contaminatio and Adaptation: the Modern Reception of Ancient Drama as an aid to understanding Roman Comedy. In: BAKOGIANNI, Anastasia (ed.), *Dialogues with the Past (2): Reception Theory and Practice, Proceedings of the Reception of Ancient Greek and Roman Drama Conference*, BICS Supplement series (London: ICS, 2013) 445-465.
- PENWILL, J. L. The unlovely lover of Terence's 'Hecyra'. *Ramus* 33 (1-2), 2004, pp. 130-149.
- RICOTTILLI, L. Due aspetti della *anagnorisis* in Terenzio. *Dionysus ex machina* V, 2014, pp. 114-127.
- SHARROCK, A. *Reading Roman comedy: Poetics and playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009.
- SHIPP, G. P. (ed.) *Terentius, A. P. Andria*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- VINCENT, H. *Fabula stataria*: Language and humor in Terence. In: *A companion to Terence*. Oxford: Wiley- Blackwell, 2013, pp. 69-89.
- WESSNER, P. *Donatus, Aelius: Aeli Donati commentum Terenti* (2 vols.), Stuttgartiae: Teubner, 1963.

Recebido: 18/10/2019

Aceito: 11/12/2019

Publicado: 12/12/2019

Rev. est. class., Campinas, SP, v.19, p. 1-14, e019006, 2019