UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

MARCELLO PERES ZANFRA

Os Adelfos de Terêncio: estudo e tradução

São Paulo
2018

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS

Os Adelfos de Terêncio: estudo e tradução

Marcello Peres Zanfra

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, visando à obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literaturas Clássicas

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Z27a Zanfra, Marcello
Os Adelfos de Terêncio: estudo e tradução / Marcello Zanfra ; orientador Alexandre Hasegawa. São Paulo, 2018.
324 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Letras Clássicas.

1. Roma Antiga. 2. Comédia. 3. Estudo. 4. Tradução. 5. Discurso enganoso. I. Hasegawa, Alexandre, orient. II. Título.

MARCELLO PERES ZANFRA

OS ADELFOS DE TERÊNCIO: ESTUDO E TRADUÇÃO

Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre.

São Paulo, 10 de agosto de 2018.

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof. Dr. Alexandre Pinheiro Hasegawa
Universidade de São Paulo

_____
Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto
Universidade de São Paulo

_____
Prof.ª Dr.ª Isabella Tardin Cardoso
Universidade de Campinas

_____
Prof. Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves
Universidade Federal do Paraná

AGRADECIMENTOS

Uma vez que nenhum trabalho se constrói sozinho, os agradecimentos aqui dedicados são mais do que justos e necessários, cada qual à sua maneira.

Agradeço a meu orientador, professor doutor Alexandre Pinheiro Hasegawa, que me orienta desde a graduação com a segunda pesquisa de iniciação científica, a primeira dedicada a Terêncio e à tradução. Muito obrigado pela minuciosa, atenciosa, sincera e sempre gentil orientação. Agradeço por confiar em minha capacidade desde sempre.

Aos professores doutores que integraram minha banca de qualificação, Isabella Tardin Cardoso (Unicamp) e João Angelo Oliva Neto (USP). Agradeço-lhes pelas profundas, pertinentes e gentis observações que foram atendidas para melhorar esta versão. Aos professores doutores cujas disciplinas de pós-graduação cursei, deixo também meu agradecimento pela paciência e pela profundidade das aulas: Alexandre Pinheiro Hasegawa, João Azenha Jr., João Angelo Oliva Neto, José Eduardo dos Santos Lohner, Pablo Schwartz Frydman e Paulo Martins. Aos meus professores de graduação que tanto me ensinaram, especialmente os da área de Latim e Grego, mas também de Literatura Brasileira, Portuguesa, Tupi, (Sócio)linguística e tantas outras, deixo meus agradecimentos. Agradeço também aos professores doutores que por contato eletrônico tanto me auxiliaram em diferentes momentos: Carol Martis da Rocha, Martin Dinter, Pedro Schmidt e Rodrigo Tadeu Gonçalves.

À minha família, Graziella, Isabella, Jane, Júlia Maria e Rui pelo amor, amizade, paciência e confiança que espero saber retribuir. Aos amigos e irmãos João Gabriel e Lucas Tadeu, pelo respeito e pela alegria partilhada. Aos meus familiares e amigos, por sempre estimularem a leitura e os estudos.

À CAPES, de cuja bolsa de mestrado Demanda Social usufruí por pouco mais de um ano e que possibilitou o andamento da pesquisa, naquele momento.

Aos alunos da ETEC Dr. Celso Gíglio, por me convencerem de que discutir e ensinar literatura faz sentido.

A Deus e à vida, por terem me dado tanto.

DEDICATÓRIA

À minha família.

A Roberto Gómez Bolaños, pequeno Shakespeare, por me ensinar a amar e respeitar a comédia.

Tudo só se acha no passado. O futuro é uma brincadeira em que a gente tropeça.
Tom Zé

To love Comedy you must know the real world, and know men and women well enough not to expect too much of them, though you may still hope for good.
Meredith: *An essay on Comedy*, 1877

RESUMO

O presente trabalho consiste no estudo e na tradução anotada em prosa para português brasileiro da comédia *Adelphoe*, ou, *Os Adelfos* (*Os irmãos*), escrita por Públio Terêncio Afro em 160 a.C. A primeira parte da dissertação, que contém o estudo, faz um panorama das principais questões poéticas sobre a obra, o autor e o gênero da *fabulla palliata*. Integra-a também a análise da maior parte dos versos da comédia, apontando recursos poéticos e a construção da trama e das personagens. Orienta nosso estudo a percepção de como o recurso do discurso enganoso é manipulado pelo autor e se torna um alicerce da obra, sendo artifício cômico, elemento de construção do caráter das personagens e condição para existência e desenvolvimento do enredo. Mostramos como o discurso enganoso auxilia a compreensão do final da trama que tanta discussão gera entre a crítica, entendendo que *Adelphoe* não é um tratado filosófico, mas uma comédia com personagens viciosos, cujos caracteres estão no cerne do conflito. A tradução em prosa busca construir uma equivalência com o texto de Terêncio no tocante ao estilo simples, mas elegante, e explorando os recursos de linguagem manipulados pelo poeta. As notas de rodapé esclarecem elementos de contexto da peça, indicam figuras de linguagem e de sentido e justificam escolhas de tradução.

Palavras-chave: Terêncio, *Adelphoe*, discurso enganoso, estudo, tradução.

ABSTRACT

The present work consists of the study and annotated translation into Brazilian Portuguese prose of the comedy *Adelphoe*, or *The Brothers*, written and adapted by Publius Terentius Afer in 160 BC. The first part of the dissertation, which contains the study, makes an overview of the main questions about the works of Terence, the author and the genre of the *fabulla palliata*. It also integrates an analysis of the major part of the comedy's verses, pointing out poetic features and the plot and character construction. Guides our study the perception of how the resource of deceptive discourse is manipulated by the author, who makes it a foundation of comedy, a comic artifice, an element of construction of the *ethos* of the caracteres and a condition to the existence and development of the plot. We show how the deceptive discourse assists an understanding of the final plot that so much discussion generates among critics, showing that *Adelphoe* is not a philosophical treatise but a comedy with vicious characters whose whims are at the heart of the conflict. The prose translation tries to construct an equivalence with the text of Terrence with respect to the simple but elegant style, and exploring the resources of language manipulated by the poet. The footnotes clarify context elements of the play, indicate figures of language and meaning and justify translation choices.

Key-words: Terence, *Adelphoe*, deceptive speech, study, translation.

LISTA DE ABREVIAÇÕES E TABELAS

Comédias de Terêncio

Adelph. – Adelphoe (“Os Irmãos”)

And. – Andria (“A moça de Andros”)

Hec. – Hecyra (“A sogra”)

Eun. – Eunuchus (“O eunuco”)

Heaut. – Heautontimorumenos (“O auto-flagelador”)

Phor. – Phormio (“Formião”)

Comédias de Plauto

Amph. – Amphitruo (“Anfitrião”)

Aul. – Aulularia (“A comédia da panelinha”)

Bach. – Bacchides (“As Báquides”)

Cas. – Casina (“Cásina”)

Capt. – Captiui (“Os cativos”)

Epid. – Epidicus (“Epidico”)

Mne. – Mnaechmi (“Os Menécmos”)

Most. – Mostellaria (“A comédia do fantasma”)

Pers. – Persa (“O persa”)

Poen. – Poenulus (“O pequeno cartaginês”)

Pseud. – Pseudolus (“Pseudolo”)

Stich. – Stichus (“Estico”)

Trin. – Trinnumus (“As três moedas”)

Truc. – Truculentus (“O truculento”)

Obras de Cícero

Ad Att. – Ad Atticum (“Cartas a Ático”)

Brut. – Brutus (“Bruto”)

Cato – Cato Maior, de senectute (“Catão, o Velho, ou, Sobre a Velhice”)

De Leg. – De legibus (“Sobre as leis”)

De Republ. – De republica (“Sobre a República”)

De orat. – De oratore (“Sobre o orador”)

Orat. – Orator (“O orador”)

Tusc. – Tusculanae Disputationes (“Discussões Tusculanas”)

Gélio

NA – Noctes Atticae (“Noites Áticas”)

Horácio

Ars – Ars Poetica (“Arte Poética”)

Epist. – Epistulae (“Epístolas”)

Serm. – Sermones (“Sátiras”)

Obras de referência

OLD – Oxford Latin Dictionary (“Dicionário Oxford de Latim”)

Lista de Tabelas

Tabela 1: síntese do estudo sobre os discursos enganosos da peça.....155-6.

SUMÁRIO

I – Introdução

1.1 *Adelphoe,* Terêncio e a *fabulla palliata*: uma proposta de interpretação pelo discurso enganoso.....14

1.2 O prólogo de *Adelphoe* e o *corpus* terenciano: ruptura e questões poéticas.....33

II – Primeiro ato

2.1 O monólogo de Micião: *pathos* e pedagogia.....48

2.2 Dêmea entra em cena: o confronto entre "ideal" e "real" e o discurso enganoso..60

III – Segundo ato

3.1 Ésquino, o filho de Micião: arrogante ou obstinado?.....76

3.2 Sanião, o *leno*, faz um monólogo: inversão, complexidade e implicações sobre *Adelphoe*.....87

3.3 Siro – o *seruus callidus* – e Ctesifão – o filho de Dêmea – entram em cena: manipulação e dicurso enganoso.....92

IV – Terceiro ato

4.1 Sóstrata e sua família, Dêmea *vs* Siro: virtude, pedagogia e discurso enganoso.....103

4.2 Hegião: a voz da virtude e da (quase) verdade.....122

V – Quarto ato

5.1 Dêmea e Siro se reencontram: sentidos da repetição do discurso enganoso.....129

5.2 Micião e Ésquino: limites do *praetermitto* e métodos de disciplina.....137

5.3 Dêmea e Micião se reencontram: liberdade excessiva?.....151

VI – Quinto ato

6.1 Modificações em Dêmea em seu monólogo: um discurso enganoso?.....158

6.2 Mentir para desmascarar a verdade: o discurso enganoso de Dêmea e o fracasso de Micião.....172

VII – Conclusões e considerações finais.....190

VIII – Tradução

8.1 Introdução à tradução

8.1.1 Teoria da tradução e estilo terenciano: principais escolhas tradutológicas.....207

8.1.2 Manuscritos das obras de Terêncio e esclarecimentos sobre o texto base utilizado.....215

8.2 Texto original estabelecido a partir de Kauer e Lindsay.....220
8.3 Tradução anotada.....251
IX – Referências Bibliográficas
9.1 Edições de Terêncio consultadas.....315
9.2 Bibliografia antiga.....315
9.3 Bibliografia geral.....317
9.4 Dicionários e gramáticas.....324

I. Introdução

1.1 *Adelphoe,* Terêncio e a *fabulla palliata*: uma proposta de interpretação pelo discurso enganoso

Ainda que tenhamos notícias de diversos detalhes sobre uma suposta vida de Públio Terêncio Afro, pouco se pode afirmar com propriedade historiográfica (ao menos de acordo com as exigências atuais) sobre ela. Dispomos, como nos lembra Paratore (1987: 111), de uma biografia escrita por Élio Donato (IV d.C.) por meio de acréscimos ao texto base de Suetônio, *De Poetis*. Trata-se, porém, de um texto questionável do ponto de vista histórico atual. Sabemos, com alguma precisão, que Terêncio esteve em atividade no período entre 160 e 166 a.C., de acordo com as informações das didascálias de suas peças,[1] mas as datas de nascimento e morte permanecem incertas, bem como o local de falecimento. Diversos pontos são trazidos em sua biografia,[2] tais como um suposto passado escravo, sua origem africana (Cartago), sua morte precoce e misteriosa (tinha aproximadamente 25 ou 35 anos, a depender da fonte utilizada), sua suposta relação com o Círculo de Cipião que o acolheu em virtude de seu talento – a despeito da origem humilde. Comprovar a veracidade de tais dados foge ao escopo da presente dissertação, em grande parte pela incapacidade, no presente momento, de lidar com eles e pela sua limitada contribuição para nossos objetivos atuais. Nossa dissertação dedicar-se-á à análise, interpretação e tradução de *Adelphoe* ("*Adelfos",* ou *"Os irmãos"*), sexta comédia de Terêncio e encenada em 160 a.C.[3]

Recorramos às definições greco-romanas de comédia para o trabalho com Terêncio. É possível chegarmos a uma imagem do gênero a partir das principais teorizações: a proximidade da fábula cômica com a realidade, a natureza urbana, simples e viciosa (mas não destrutiva) das personagens, bem como o aspecto moral do gênero.[4] De acordo com Andrés Pociña (1996:

[1] Didascálias são notas de produção que acompanham as edições de Terêncio, trazendo dados sobre a encenação de cada comédia. De acordo com Manuwald (2011: 245), apenas Terêncio, dentre os dramaturgos republicanos que chegaram a nós, possui didascálias em suas peças. Na sua edição de *Hecyra*, Sander Goldberg (2013: 84) afirma que "didascália" evoca o termo aristotélico *Didaskáliai* (associado ao *didáskalos*, "produtores"). De acordo com ele, a despeito da possível corrupção posterior, é possível que as didascálias tenham nascido de anotações dos grupos de atores que encenaram as peças, e que tenham sido organizadas por estudiosos ainda na antiguidade, como Varrão e Estilão. López e Pociña (2007: 192) nos fazem pensar sobre o cuidado necessário no trabalho com elas, uma vez que suas informações podem ser ocasionalmente confusas ou contraditórias, bem como possuir origem questionável.

[2] Sobre a biografia e os problemas relacionados à vida de Terêncio, cf. Manuwald (2011: 244-5) e Paratore (1987: 111-8) dentre outros.

[3] Tampouco as datas de encenação das comédias deixam de ser alvo de questionamento, comprometendo, mesmo, a cronologia das peças. Cf. Paratore (1987: 110).

[4] Andrés Pociña (1996: 2) destaca que a comédia sempre é definida tendo a tragédia como elemento de comparação.

1), Diomedes (séc. IV) em sua *Ars Grammatica* traz a definição mais antiga de comédia entre os romanos que conhecemos hoje: *Comoedia est priuatae ciuilisque fortunae sine periculo uitae comprehensio apud Graecos ita definita 'estin idiotikón prágmaton akíndunos periokhé'* ("Comédia compreende uma fortuna privada e civil, sem riscos, definida entre os gregos da seguinte maneira: [...]" *Comm.* I p. 488 K.). Como podemos notar, Diomedes assume uma influência grega na formulação de sua definição. Definição esta que, apesar de curta e simples, contempla o argumento (*fortunae... comprehensio...*), a natureza (*sine periculo uitae*) e a tipologia das personagens (*priuatae ciuilisque...*) envolvidas. Anos depois, temos a definição de comédia feita por Evâncio, que Donato apresenta: "*Comoedia est fabula diuersa instituta continens affectum ciuilium ac priuatorum, quibus discitur, quid sit in uita utile, quid contra euitandum [...] comoediam esse Cicero ait imitationem uitae, speculum consuetudinis imaginem ueritatis*" ("Comédia é uma história construída de forma diferente, contendo as paixões particulares dos cidadãos, pelas quais se aprende o que é útil para a vida e o que, por outro lado, deve-se evitar [...] diz Cícero que a comédia é imitação da vida, espelho dos costumes, retrato da realidade").

Dentre as definições cômicas gregas, destacamos a *Poética* de Aristóteles, que assim define a *comédia nova* ateniense: "é a imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco. O grotesco é um defeito, embora ingênuo e sem dor [...]" (*Poet.* V, 1449a32).[5] Note-se que, de acordo com López e Pociña (2007: 44), o conceito de homem inferior aristotélico é interpretado, na comédia nova, como o homem urbano comum, aproximando, dessa forma, as teorizações latinas da grega. Parafraseando a definição de Duckworth (1994: 314), as personagens cômicas são representadas como piores do que se imagina que a média das pessoas seja, mas sem ser de modo cruel. Embora não tenhamos um tratado da época republicana (auge da atividade cômica em Roma) sobre a comédia, Pociña (1996: 2) destaca que, muito provavelmente já circulava uma definição do gênero, a julgar pelo grau de consciência poética que o crítico enxerga na

[5] Todas as traduções da *Poética* de Aristóteles citadas nesta dissertação são de autoria de Eudoro de Souza.

obra de Andronico.[6] De fato, a metapoesia em prólogos de Terêncio e de Plauto[7] também evidenciam a consciência dos autores e do público quanto às preceptivas do gênero, atestando, conforme Pociña (1996: 9) a existência de uma homogeneidade conceitual de Plauto até Diomédes.

A semelhança entre as definições aristotélica e latinas demonstra, por sua vez, a influência da comédia nova grega sobre a romana,[8] especificamente sobre a *fabula palliata* (desenvolvida aproximadamente entre 240 e 160 a.C.), espécie cômica da qual Terêncio (como Plauto) foi cultor, por meio da imitação.[9] De acordo com a didascália da peça, *Adelphoe* é uma imitação de peça homônima[10] Menandro. Com efeito, por meio das comédias de Plauto e Terêncio e dos fragmentos de maior ou menor extensão de autores latinos e da *néa* que chegaram até nós – Alexis, Filemão, Dífilo, Apolodoro e Menandro[11] (*Dyskolos* foi descoberto

[6] De acordo com as fontes antigas e contemporâneas, dataria de 240 a.C. a primeira representação de uma peça teatral propriamente dita em Roma, por ocasião da celebração do aniversário da primeira guerra púnica. Encomendou-se a Andronico (que traduzira a *Odisseia* ao latim) a tradução de um texto dramático, do qual não sabemos nem mesmo o gênero ao qual pertencia. Cf. Cardoso (2011: 25) e Pociña (1996: 2). Este último destaca (idem: 18) que no mesmo ano, os etruscos chegaram a Roma, trazendo atores e músicas que se consagrariam nas montagens teatrais. Cf. Cícero (*Brut. 72*, *Cato* 50, *Tusc.* I 3); Hor. (*Epist.* II, 1, 156-76; Lívio, VII 2; Gélio, XVII, 21, 42). Já no ano de 235 a.C., sabemos das encenações de Névio, que, provavelmente, encenou comédias, ainda que nos fragmentos dos dois primeiros dramaturgos, não encontremos a palavra *comoedia*, apenas *fabula*. Esse termo aparece apenas em Plauto (cf. Gélio, XVII, 21, 44; Pociña, 1996: 3): *Amph.* (55, 60, 88, 96); *Asin*. (13); *Cas*. (10, 11-20, 30, 29-34); *Miles* (84, 86); *Mer*. (3, 7-12); *Most.* (11-51); *Poen*. (50-55); *Truc*. (11).

[7] Para ficar em dois dos mais notórios exemplos, note-se o prólogo de *Amph.* em que Mercúrio define os dois principais gêneros dramáticos com base na tipologia das personagens envolvidas: deuses e reis para a tragédia e escravos para a comédia (v. 59-63). Ademais, o *Eun.* de Terêncio se aprofunda nas personagens e situações tipicamente cômicas, mencionando também velhos, meretrizes e parasitas (v. 36-40).

[8] Sobre a aproximação cultural entre Roma e Grécia, Pociña (1996: 15) afirma que ela ocorreu de forma paulatina, com destaque para três momentos: o século IV a.C., quando houve guerras contra povos vizinhos e contato com os etruscos – já influenciados pela cultura helena; a guerra contra Pirro (281-272 a.C.), quando Tarento foi tomada e a Magna Grécia submetida, sendo este o primeiro contato direto com a população grega; e, por fim, a Primeira Guerra Púnica (264-241 a.C.), quando a Sicília se tornou a primeira província a ter um contato mais direto com a cultura grega,[8] processo esse que, de acordo com Manuwald (2011: 16), ocorreu sem maiores problematizações por parte da civilização romana, seja pela prática usual de absorção de culturas estrangeiras, seja pelo sentimento de tomar parte em uma "cultura superior". Não se trataria, por fim, de uma influência unilateral, mas de um processo de troca que percorria uma zona comum.

[9] Não compreende parte importante do escopo deste trabalho a discussão a respeito da novidade dos comediógrafos latinos em relação ao manancial grego. É ponto pacífico para a crítica, porém, que diversas modificações foram feitas em relação ao material original grego: "adaptations in language or scene structure, the simultaneous presence of more than three speaking actors, the lack of act-divisions, a large number of actors' monodies and allusions to Roman institutions are indications of alterations by Roman playwrights." (Manuwald, 2011: 147). Ainda de acordo com o crítico, modificações além destes níveis podem ser inferidas, mas dificilmente corroboradas pelos materiais disponíveis atualmente.

[10] Também o *Stichus* (200 a.C., de acordo com Cardoso, 2006: 86) de Plauto se baseia em uma peça grega de Menandro de mesmo título. Dadas as diferenças entre os enredos das peças plautina e terenciana, conjectura-se sobre a existência de duas peças homônimas que teriam sido modelo para os comediógrafos. López e Pociña (2007: 199) defendem a existência de um *Adelphoi A*, fonte de Plauto e de um *Adelphoi* B, fonte de Terêncio.

[11] Data-se a comédia nova ateniense entre 336 e 250 a.C., período de sujeição ao domínio macedônico (Stace, 1968: 64). Hunter (1985: 2-4) faz um apanhado das informações disponíveis e conjecturas a respeito daqueles que seriam os cinco principais poetas da comédia nova grega, em sua visão. Alexis é o mais antigo desses poetas, nascido no sul da Itália. Diz-se que publicou 245 peças, que foi um professor de Menandro e que foi a fonte para o *Poenolus* de Plauto. Filemão era nativo da Sicília (de acordo com Strabão) ou de Siracusa (de acordo com outra

integralmente em 1959, cf. Stace, 1968: 64) – de modo direto ou indireto (imitações latinas), observamos enredos pouco fantasiosos (se comparados à obra de Aristófanes, comédia antiga) e que exploram conflitos familiares, com destaque para (des)venturas amorosas. A *palliata* recria poeticamente o universo de uma classe média atienense habitada, principalmente, por pais velhos e severos, jovens apaixonados e incontinentes, escravos ardilosos, cortesãs de moral questionável, alcoviteiros inescrupulosos, parasitas glutões e moças e matronas virtuosas.[12] As peças de Terêncio, Plauto e demais comediógrafos dessa espécie cômica se desenvolvem em um cenário grego (Atenas, na maior parte das vezes), suas personagens possuem nomes gregos e trajam a vestimenta habitual, o *pallium*¸[13] de onde deriva o nome latino *palliata*.[14] O teatro

tradição), provavelmente nascido por volta de 360 a.C. Conta-se que produziu quase 100 peças e que provavelmente concebeu muitas delas em Alexandria. Foi a fonte de inspiração para o *Mercator*, *Trinummus* e, provavelmente, *Mostellaria* de Plauto. Dífilo nasceu em Sinope, no Mar Negro sendo contemporâneo de Menandro e escreveu as comédias que inspiraram *Casina*, *Rudens* e, talvez, a fragmentada *Vidularia* de Plauto. Apolodoro de Caristos, poeta da primeira metade do século III a.C., foi a fonte para *Hecyra* e *Phormio* de Terêncio. Menandro, considerado um dos mais importantes pela quantidade de material que chegou até nós e pelo julgamento dos antigos, viveu, provavelmente, entre 342 e 290 a.C. era ateniense, filho de uma família relativamente próspera. Testemnhos antigos o associam a Demétrio de Faléron e Teofrasto pela escola peripatética. Além de seus próprios textos fragmentados a que temos acesso atualmente, *Bacchides* e *Cistellaria* de Plauto e *Andria*, *Eunuchus* e *Heautontimorumenos* de Terêncio são, de acordo com os poetas latinos, imitações de comédias suas.

[12] De acordo com Pociña (1996: 21) os cômicos latinos nunca utilizaram Aristófanes como modelo direto, mas isso não significa ignorância ou desinteresse, afinal, estabelece-se que a comédia antiga grega foi um dos modelos para Lucílio, fundador da sátira romana. Cf. Hor. (*Serm.* IV, 1-8). Murray (1943: 46-7) estabelece uma genealogia para a comédia nova em que ela descende, justamente, da comédia antiga e da tragédia de Eurípides. Manuwald (2011: 145) atribui a nomenclatura de comédia antiga, média e nova a escoliastas helenistas que podem ter imposto um esquema de fases naquilo que, possivelmente, foi uma gradual modificação de tendências artísticas. Stace (1968: 65) lembra que as relações entre comédia nova e comédia antiga são dignas de atenção: "New Comedy is perhaps closer to Aristophanes. New Comedy is a complex-no doubt influenced by Aristotle and Theophrastus, as well as Old and Middle Comedy, Tragedy, and Athenian politics; it is not a rehash of Euripides, as some would have it". López e Pociña (2007: 41) afirmam que a comédia romana se desenvolveu na forma de menandrismo, enquanto a tragédia romana (pré-senequiana), do euripidismo. Como mencionado no corpo do texto, ela teria como temática única as situações estereotipadas de uma classe média ateniense, lidando, sobretudo, com o casamento e o conflito familiar. O comentário de Cícero reproduzido no *De com.* V, I "uma imitação da vida, um espelho dos costumes, uma imagem da verdade" e a máxima atribuída a Aristófanes de Bizâncio "Oh, Menandro, oh, Vida, qual de vocês ao outro copiou?" (Siriano, Comentário 2. 23 Rabe (Men T 32 K-T)) ressaltam o quanto a temática da comédia nova concentrou-se em questões mais próximas da vida humana. Conte (1996: 86) afirma, ainda: "Ciò che è rappresentatto vuole essere um evento reale, veramente accetto o verissimilmente possibile", o crítico afirma que é uma arte verossímil que tangencia o real apenas dentro de suas próprias regras retóricas.

[13] Duckworth (1994: 88) nos lembra que as evidências sobre os trajes usados na *palliata* são de natureza póética (Plauto, Terêncio e Donato, posteriormente) e visual (manuscritos ilustrados de Terêncio, pinturas nos muros de Pompeia, relevos de Campânia, estatuetas e terracotas). É preciso cuidado, porém, para não tomar testemunhos posteriores – tais como as ilustrações nos manuscritos terencianos ou os comentários de Donato – como verdade absoluta sobre uma prática bastante anterior.

[14] Como bem observa Isabela Tardin Cardoso em sua dissertação de mestrado (2010: 21) e Manuwald (2011: 144) a denominação *palliata* não é contemporânea a Plauto e Terêncio, pois, nesta época, esse gênero era chamado apenas de *comoedia*. Tal nomenclatura seria empregada posteriormente como uma forma de diferenciação das peças encenadas em trajes romanos, a *togata*. Justamente, além da *palliata*, três outras espécies cômicas se desenvolveram em Roma nesse período: *togata* (temática semelhante à da *palliata*, com ambientação romana ou itálica, argumento complexo), *atellana* (temática popular e simples, com ambientação exclusivamente itálica, argumento simples) e *mimo* (temática livre, dava destaque ao movimento em detrimento do diálogo, tinha ambientação tanto grega quanto itálica, argumento simples). Cf. Conte, (1996: 24-5); Pociña, (1996: 10-2); Toniolli, (1961: 13-9). Interessante notar a observação de Conte (1996: 19) de que a *togata* e suas variações são

latino como um todo, mas especialmente tal espécie pode, portanto, ser definido, como faz Florence Dupont (1988: 10; 101) como afastado da vida política, [15] no sentido em que não lida com questões diretamente associadas ao estado e que, de modo geral, abre mão da crítica direta a personalidades contemporâneas. [16]

recriações romanas do manancial grego, a despeito de sua ambientação romana. Note-se também o antecendente dramático antes de 240 a.C., na forma dos versos fesceninos e posteriormente da *satura*. Segundo Lívio (VII, 2, 1), uma peste devastava Roma por dois anos consecutivos e jogos cênicos foram estabelecidos para aplacar a ira dos deuses, com jovens etruscos apresentando danças rítmicas ao som da flauta. Pouco depois, jovens romanos substituíram esses etruscos, nas *saturae* musicadas, que iam além da troca de gracejos improvisados. Tratava-se, afinal, de um período de grande difusão de formas dramáticas com baixa divulgação da escrita. Cf. Cardoso, 2011: 23-5; Conte, 1996: 18; Dupont, 1988: 28-34; 1995: 7; Manuwald (2011: 31-2) e Toniolli, 1961: 11-3.

[15] Florence Dupont (1988: 10-11) afirma que as concepções aristotélicas sobre poesia e *mímesis* não podem ser aplicadas ao teatro romano. O conceito de *mímesis*, para ela, supõe que o teatro seja uma representação mais ou menos distorcida da realidade, cois que o teatro latino não faria. Ele não *representaria*, mas *apresentaria* uma realidade fabricada em outro lugar para o prazer e esquecimento dos espectadores. Dupont declara ainda (1988: 98) que uma coisa é certa: "cette comédie n'était pas une représentation de la réalité extra-théâtrale, une image, même déformée, de la société romaine". Nesse sentido, evitamos, ao longo da dissertação, interpretar as questões colocadas em *Adelph.* como reflexos de temáticas pungentes na sociedade romana à época de Terêncio. A própria Dupont (1998: 103) nos alerta sobre outro risco: de entender a Grécia que a *palliata* colocava em cena como um retrato da realidade estrangeira que influenciou os romanos. Para a estudiosa, Terêncio e Plauto nos permitem acesso a uma sociedade *cômica* grega. Cf. por fim, Manuwald (2011: 148): "Due to the mixture of features appropriate to Greek and Roman settings, their fictional elaboration and insertion of metatheatrical remarks, the stage-action in *palliata* does not present a coherent picture of a single society, but rather creates a fantasy world. Yet this does not affect its relevance for Roman audiences: the problems of figures in the plays are connected with the experiences of spectators even if they might laugh at some reactions and solutions rather than regarding them as models".

[16] Outra diferença perceptível entre comédia nova grega e *palliata* romana em relação à comédia antiga é a quase ausência do humor invectivo contra personalidades contemporâneas e o uso de tipos mais "universais" Cf. Manuwald (2011: 146). Para alguns estudiosos (cf. Conte, 1996: 20; Pociña, 1996: 26), esse caráter apolítico da *fabula palliata* livrou o gênero de problemas de censura em solo romano, um risco plausível, considerando que os festivais eram produzidos pelo Estado. Note-se também que a sociedade romana possuía, ainda, uma legislação específica contra a difamação nas Doze Tábuas. É lapidar o posicionamento de Cícero sobre esse aspecto no *De Re Publica* (IV 11-12), concordando com a pena capital para os poetas que invectivaram sem critério: *nostrae contra duodecim tabulae cum perpaucas res capite sanxissent, in his hanc quoque saciendam putauerunt, si quis occentauisset siue carmen condidisset, quod infamimam faceret flagitiumue alteri. Praeclare; iudiciis enim magistratuum, disceptationibus legitimis propositam uitam, non poetarum ingeniis, habere debemus nec probum audire nisi ea lege, ut respondere liceat et iudicio defendere* "Pelo contrário, as nossas Doze Tábuas, apesar de pouquíssimos delitos sancionarem com a pena capital, entre esses entenderam que também deviam sancionar o facto de alguém cantar ou compor carmes que a outrem causassem má fama ou desonra. Coisa notável, pois é nos tribunais dos magistrados, em averiguações de acordo com a lei, que devemos ter a nossa vida exposta, não em invenções de poetas! E não devemos ouvir agravos a não ser de acordo com a lei que permite responder e defender-se em tribnal" (trad. de Francisco de Oliveira). Gélio (*NA* III, 3, 15) relata que Névio foi preso por imprecar e ofender em seus versos, ao estilo da comédia antiga: "Assim como sobre Névio: também temos ouvido dizer este ter escrito no cárcere duas peças, *O Adivinho* e *Leonte*, quando diante da assídua maledicência e censura contra os principais da cidade, segundo o costume dos poetas gregos, na prisão em Roma tivesse sido lançado pelos triúnviros" (trad. de José R. Seabra R.). Ainda para Pociña (idem) a retirada do elemento circunstancial da sociedade grega permitiu melhor adaptação da *palliata* em Roma, bem como a proximidade temporal.

Dessa forma, tanto a *néa* grega quanto a *palliata*[17] romana possuem um conjunto de personagens típicos que é aproveitado em um conjunto de situações também padronizadas.[18] Zélia de Almeida Cardoso (2011: 35) e Florence Dupont (1988: 113), por exemplo, elaboram uma lista das principais personagens das 6 comédias terencianas que chegaram ao nosso tempo. Nela, as autoras mostram que o comediógrafo seguiu os padrões da *néa* e da *palliata*, empregando, como em praticamente todas as peças de Menandro, Dífilo, Plauto e outros,[19] velhos (*senes*), jovens (*adulescentes*), escravos (*serui*), cortesãs (*meretrices*), alcoviteiros (*lenones*) etc.[20] Ora, se a *palliata* é um gênero formular no tocante a personagens e ao enredo, o engenho dos autores residia no modo como personagens e situações habituais eram recriadas ao modo do autor, de maneira que o material geral recebesse um tratamento particular.[21] Com efeito, Murray (1943: 50) reconhece na *palliata* romana elementos próprios e definidores do gênero ("ritualísticos", em sua nomenclatura)[22], de modo que o mito ou a história seriam

[17] De acordo com Cardoso (2005: 276-7), é possível que o termo *palliata* designasse, na antiguidade, outros gêneros além da comédia: Diomedes, por exemplo, inclui entre os subtipos da *palliata* tragédias, dramas satíricos e mimos. Também Manuwald (2011: 144) atribui a Varrão (Varro, fr. 306 Funaioli, ap. Diom. *Ars* 3, *Gramm. Lat.* 1, p. 419.18) o primeiro registro do termo *palliata*, mas ainda designando quaisquer peças – não necessariamente cômicas – encenadas com trajes gregos. Nesta dissertação, sempre que empregamos o termo *palliata*, referimo-nos exclusivamente ao gênero cômico.

[18] Sobre essa questão cf. Conte (1996: 86) e Dupont (1988: 111).

[19] McCarthy (2000: 7), recorrendo ao estudo de Wright sobre os fragmentos de outros comediógrafos latinos que não Plauto e Terêncio, afirma que muito do que se pensava ser característica do primeiro, era, em verdade, definidor da *palliata* como um todo.

[20] Cf. Manuwald (2011: 151-2). López e Pociña (2007: 45) constatam que, embora Terêncio apresente maior variedade no uso das personagens tipo, é possível identificar um esquema de uso de tipos em seu *corpus*. O livro revela uma preferência do comediógrafo pelo emprego de *serui* (14), *senes* e *adulescentes* (13). Seguem-se, em número bem reduzido, *meretrices* e *matronae* (5); *ancillae*, *uirguines*, *nutrices* e *adouocati* (3); *parasiti*, *lenones*, *anus* e *pueri* (2).

[21] Cf. Taladoire (1972: 3): "Plaute et Térence se réfèrent aux mêmes patrons de la Nouvelle Comédie grecque; ils leur empruntent, dans l'ensemble, les Mênes situations les mêmes scénarios, les mêmes cadres dramatiques la même galerie de types". Cf. também Goldberg (1986: 124): "The plots of New Comedy are too predictable and the dramatic roles too uniform to be interesting in themselves". De acordo com Csapo (1987: 406) a otimista quantidade a que se chegou de 150-300 exemplares da *fabula palliata* seria mais do que suficiente para familiarizar o público com os procedimentos padrões do gênero.

[22] Acreditamos que Murray utilize tal nomenclatura pensando em procedimentos padrões que, como num culto religioso, devem ser performados da mesma maneira para que a validade da cerimônia não se perca (Edwards, 1993: 107). O crítico (idem) nos lembra também da relação intrínseca entre o drama romano e o culto aos deuses, afinal, as peças eram encenadas em importantes festivais religiosos como os *ludi Megalenses* (em honra à Cibele, grande mãe, de 4 a 10 de abril), *ludi Ceriales* (em honra à Ceres, de 10 a 19 de abril), *ludi Apollinares* (em honra a Apolo, de 6 a 13 de julho – instituído em meados da Segunda Guerra Púnica), *ludi Florales* (em honra a Flora, de 28 de abril a 13 de maio), os *ludi plebeii* (jogos do povo, de 4 a 17 de novembro) e *ludi Romani* (em honra a Júpiter, de 4 a 19 de setembro). Além de tais festivais oficiais, Manuwald (2011: 45) nos lembra da existência de outros festivais ocasionais. Sobre atualização de datas para o calendário cristão atual, cf. Dupont (1988: 16). Em tais festivais, ainda de acordo com a estudiosa, o início se dava com um sacrifício no templo da divindade homenageada na ocasião, para que, em seguida, uma procissão fosse de lá ao teatro, na qual os artistas envolvidos saltavam e dançavam. Havia também estátuas de deuses e deusas trazidas para locais prestigiosos do teatro, a fim de que "contemplassem" a exibição (Manuwald, 2011: 55). Sobre isso, cf. também Dupont (1988: 14-5) e (1995: 13-4), 34; 36-7); Manuwald (2011: 41) e o testemunho antigo de Dionísio de Alicarnasso (VII, 72-3). Lembra-nos Manuwald (2011: 47), porém, que o caráter religioso dos *ludi* não influenciavam na escolha do repertório que nele seria desenvolvido. Ainda de acordo com a estudiosa (idem), a despeito de detalhes menores, os festivais tinham um caráter político, religioso e cultural.

secundários e variáveis desde que contivessem algo de tais elementos fixos. Sobre a variedade na *néa* e na *palliata*, a exposição de Hunter em *The New Comedy of Greece and Rome* é lapidar:

> To a very considerable extent New Comedy relied upon stereotyped plots and stock characters; in a genre productive as this [...] it would indeed be surprising if this were not the case. [...] We must remeber also that in antiquity literary originality was thought to reside in the creative reworking of the material that was common to all. No poet "owned" a plot; what mattered was not *what* happened, but *how* it happened. (1985:59)

Porém, como expusemos acima, esse "*como* acontece" também segue linhas gerais. Murray (1943: 48-9) ressalta que a questão matrimonial, por exemplo, praticamente onipresente no enredo da *palliata*, contém três estágios básicos: o início, com a violação de alguma moça num festival noturno; o desenvolvimento, com a existência de um bebê desconhecido, perdido, sequestrado ou exposto, mas sempre a salvo, geralmente numa condição de pobreza, pois a mãe se encontra em total abandono e o pai em sofrimento e punição; e a conclusão, com a revelação ou reconhecimento[23] e o final feliz. Também Florence Dupont (1988: 101-2), conferindo destaque à questão do envolvimento amoroso dos jovens, faz uma completa síntese das situações típicas da comédia romana:

> L'histoire est le plus solvente celle des amours d'un jeune homme avec une jeune fille contrariées par les vieillards. Soit la jeune fille est une courtisaine propriété d'un proxénète, et le père du jeune homme lui refuse les sommes nécessaires à son achat. Soit il s'agit d'une jeune fille libre, solvente violée um soir d'ivresse par le jeune homme, ou bien entrevue furtivement dans une des rares cérémonies publiques durant lesquellles les jeune filles grecques pouvaient paraître sans offenser la pudeur. La jeune fille attend un enfant. Elle est sans dot. De toute façon, le père s'oppose au mariage parce qu'il a d'autres vues por son fils. Mais tout finit bient, la courtisaine sera achetée ou la jeune fille épousée.

[23] Aristóteles (*Poética*, 1450a 29-35) é a fonte mais antiga a tratar da questão do reconhecimento (*anagnorisis*), especificamente, sobre a tragédia grega e conferindo-lhe destaque no tocante ao poder de comover a audiência. Sobre o reconhecimento, Aristóteles declara: "O *reconhecimento*, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para a amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita" (1452a 32). Sobre cenas de reconhecimento na poesia grega, recomenda-se a leitura da obra de Adriane Duarte *Cenas de reconhecimento na poesia grega* (Editora da UNICAMP, 2018). Nela, a autora explora o conceito de *anagnorisis* para Aristóteles (na *Poética*) e sua realização na épica homérica, na tragédia de Sófocles e Eurípides e nas comédias de Aristófanes e Menandro. Para Adriane Duarte (2012: 276), os reconhecimentos cômicos, como outros elementos do gênero nasceram da influencia de Eurípides e permaneceram conectadas à tradição trágica. Sobre essa relação trágico-cômica, Duarte recomenda também *The new comedy of Menander. Convention, variation and originality* (1994: 15) de Zagagi e o já aqui referenciado trabalho de Hunter (1985: 15). Adriane Duarte (2012: 276) ainda coloca que a comédia nova de Menandro – a despeito da dificuldade de estudo nascida da precariedade de seus fragmentos – assimilou a *anagnorisis* como elemento próprio, não limitando-a a contextos paratrágicos.

Voltando a *Adelphoe*, veremos, com efeito, que o resumo da peça feito por Caio Sulpício Apolinário[24] presente nas edições consultadas (vide bibliografia) reúne características típicas da *néa* e da *palliata* supracitadas:

Duos cum haberet Demea adulescentulos,
dat Micioni fratri adoptandum Aeschinum,
sed Ctesiphonem retinet. hunc citharistriae
lepore captum sub duro ac tristi patre
frater celabat Aeschinus; famam rei,
amorem in sese transferebat; denique
fidicinam lenoni eripit. uitiauerat
idem Aeschinus ciuem Atticam pauperculam
fidemque dederat hanc sibi uxorem fore.
Demea iurgare, grauiter ferre; mox tamen,
ut ueritas patefacta est, ducit Aeschinus
uitiatam, potitur Ctesipho citharistriam

Como Dêmea tinha dois filhos rapazes, entrega Ésquino em adoção a Micião, seu irmão, mas fica com Ctesifão. Que este fora arrebatado pela beleza de uma tocadora de cítara, [5] Ésquino, o irmão, escondia do pai rígido e infeliz: responsabilizava-se pela repercussão disso e pela paixão. Rouba de um alcoviteiro, por fim, a tocadora de lira. O mesmo Ésquino violentara uma pobre e desamparada cidadã ateniense e dera sua palavra de que ela se tornaria sua esposa. [10] Dêmea fica indignado, esbraveja, mas logo, quando a verdade é esclarecida, Ésquino se casa com a violentada e Ctesifão fica com a tocadora de cítara.

Deve-se ressaltar que o resumo coloca os irmãos mais velhos, Dêmea e Micião, em posição periférica: o nome deste é apenas mencionado no segundo verso e nada sabemos a seu respeito; aquele, por sua vez, é apresentado como um *pater durus* e nada mais. Sulpício Apolinário prioriza o enredo duplo de Ctesifão e Ésquino e suas desventuras amorosas que seguem as linhas gerais comentadas. Justamente, reduzir o enredo ao seu mínimo demonstrou o "formalismo" de *Adelph.* e da *palliata*, mas omitiu boa parte do enredo e o "*como* acontece", objeto essencial de análise desta dissertação. Para termos uma real dimensão do conflito da

[24] Sobre Apolinário e seus resumos das peças de Terêncio, cf. Martin (1998: 97): "Each of the plays of Terence has prefixed a summari (*pariocha*) of the plot in twelve iambic senarii, written by Gaius Sulpicius Apollinaris of Carthage about the middle of the second century A.D when there was a revived interest in early Republican literature". Cf. também López e Pociña (2007: 203).

comédia em apreciação, é preciso que vejamos com mais detalhes o relacionamento entre os irmãos mais velhos e entre cada um deles com seu filho. *Adelphoe*, o próprio título sugere, é uma comédia de pais e, sobretudo, de irmãos.

Dêmea e Micião são dois velhos[25] irmãos que acreditam ter mais diferenças que semelhanças entre si desde a mais tenra idade.[26] Já no primeiro ato, Micião define ambos (v. 42-7): Dêmea leva uma vida no campo, apoiada em trabalho duro e parcimônia, casou-se e teve dois filhos; Micião, por sua vez, vive na cidade, de modo abastado e ocioso, permanecendo solteiro. Dêmea tem poucas posses e o nascimento do segundo filho o faz entregar um dos rapazes, Ésquino, para que o irmão o adote, ficando apenas com Ctesifão. Vemos, então, como suas posturas distintas influenciam no que acreditam ser o melhor método para criar os filhos:[27] Dêmea cria Ctesifão com rigor, instruindo-o de acordo com o *mos maiorum*, o valor do trabalho no campo, a sobriedade dos antigos.[28] Já Micião crê numa educação liberal, que conceda algumas regalias ao rapaz e que oriente não pelo medo, mas pela autoridade associada à amizade.

Após o prólogo (sobre o qual falaremos mais adiante), Micião inicia o enredo propriamente dito procurando o filho, que não retornara de um banquete na noite anterior. Depois do monólogo (v. 1-81), que expõe o enredo da peça (conforme anunciado no prólogo, v. 22-4), Dêmea entra furioso com Micião, pois soube que Ésquino invadira uma casa e espancara uma família para raptar uma moça por quem se apaixonara (v. 81-97). Perante o irmão, Micião defende sua educação liberal, repreende-o por se intrometer na criação de

[25] Duckworth (1994: 89) lembra que o termo *senex* pode ser aplicado para homens acima dos 40 anos, embora, na comédia, os *senes* tenham mais de 60 – Micião alega ter 65 (v. 938). Em geral, os *senes* trazem cabelos grisalhos (*albicapillus*), podem usar barba (*barbatus*), não ter dentes (*edentulus*), tremer (*tremulus*) e parecerem "acabados" (*decrepitus*). Por vezes, são representados com bengalas. Sobre isso, cf. também Dupont (1988: 114) que afirma que um *senex* cômico se define menos por sua idade que por sua posição de autoridade em relação ao dinheiro, à casa e às mulheres.

[26] Henry (1915: 59) faz interessante observação de que *Adelphoe* é a peça de Terêncio em que o contraste entre dois *senes* é mais evidente, mas tal temática também ocorre em *And.* (Cremes e Simão), *Heaut.* (Menedemo e Cremes) *Hec.* (Laques e Fidipo) e *Phor.* (Demifão e Cremes).

[27] Sendo adotado muito jovem, Ésquino não teve influência da criação do seu pai biológico, de modo que seu distanciamento de Dêmea e sua proximidade com Ctesifão cria um enredo duplo que permite refletir sobre o papel de um pai e de um filho adotivo, bem como de sua contraparte biológica. Cf. Anderson (1995: 171-2). Sobre a importância dos pais na educação dos filhos cf. Wolff (2015: 103-42). A oposição entre métodos mais ou menos severos e criação dos filhos já está em *Bacchides* de Plauto. Cf. Barsby (1986) e Toliver (1950: 196).

[28] Cf. Marrou (1971: 360) sobre a educação tradicional campesina: "A noção tradicional sobre que repousa é o respeito ao costume ancestral, *mos maiorum*. Revelá-lo à juventude, fazê-la respeitá-lo como ideal incontroverso, norma de toda ação e de todo pensamento, tal é a tarefa essencial do educador". Ou ainda (*idem*: 369): "[...] são realmente as virtudes campesinas que a educação antiga se preocupava em desenvolver: amor ao trabalho árduo, frugalidade e austeridade". Bonner (1977: 4) cita a ode 3.6. 33 e ss. de Horácio em que o poeta traça uma genealogia dos valores ancestrais romanos associando-os aos sabinos: "From the nature of their lives and environment, the Sabines had Always been a hardy self-disciplined people; 'austere', 'dour', 'rigorous' are some of the epithets which Roman writers constantly applied to them".

Ésquino e minimiza as atitudes do rapaz. Porém, uma vez sozinho no palco, confessa sua contrariedade e parte atrás do filho, esperando entender o que aconteceu (v. 141-54). O segundo ato[29] introduz Ésquino, Báquide – uma cortesã –, Parmenão – escravo do rapaz – e Sanião – alcoviteiro que possuía a moça. A cena narrada por Dêmea anteriormente era parcialmente verdadeira, pois Ésquino realmente espancara o alcoviteiro em busca da cortesã. O caráter de Ésquino aparece como forte, arrogante e violento (v. 169-96) para com Sanião, mas carinhoso e paternal em relação ao irmão, Ctesifão, o verdadeiro interessado na moça. Incapaz de consegui-la, o filho educado por Dêmea cogitava servir ao exército fora de Atenas. Ésquino, temendo pela vida do irmão, sequestra a citarista e deixa-os juntos na casa de Micião, enquanto regulariza financeiramente a situação da moça junto ao alcoviteiro que a detinha. Ctesifão, tímido, covarde e pouco inteligente, preocupado unicamente em aproveitar o dia ao lado de Báquide, pede a Siro, o ardiloso escravo de Micião, que despiste o pai sobre seu paradeiro (v. 267-87).

A pobre família de Sóstrata, vizinha de Micião, abre o terceiro ato (v. 288). Pânfila, filha da *matrona*, encontra-se em trabalho de parto, pois engravidou de um estupro perpetrado por Ésquino numa noite de embriaguez.[30] O rapaz buscou, sinceramente arrependido, emendar o erro: jurou estar apaixonado e prometeu que constituiria uma família com a moça e a futura criança. Geta, o escravo da família, testemunhara, porém, o rapto de Báquide e, consternado, acreditou que Ésquino os abandonara por outra paixão (v. 299-354). Sóstrata pede que o protetor da família, Hegião, venerável ancião amigo do falecido marido, interceda por eles. Enquanto isso, Dêmea retorna do campo, preocupado com um boato (que se provará verdadeiro) de que Ctesifão esteve envolvido no rapto de Báquide. Siro logo o tranquiliza por

[29] De acordo com Martin (1998: 103-104), os manuscritos de Plauto e Terêncio não apresentam a divisão em cinco atos da peça, originalmente. Tal divisão data da Renascença, quando os editores adaptaram o texto da comédia de acordo com a lei dos cinco atos dramáticos exposta por Horácio na *Ars* (v. 189). Já a divisão de cenas e cabeçalhos estão presentes nos manuscritos mais antigos (IV e V d.C.), mas não indicam interrupção na ação, apenas a entrada e saída de personagens. Para Manuwald (2011: 156), ainda que a divisão se faça presente nos manuscritos, dificilmente datam do próprio poeta. Cf. também Goldberg (2013: 44). Duckworth (1994: 98) afirma, por sua vez, que já na época de Donato tentava-se encaixar as comédias de Terêncio no padrão horaciano. A estudiosa também afirma (idem) que o critério para a separação em atos é estar o palco vazio, sem que isso signifique uma pausa significativa na ação, de modo que se trataria de uma encenação ininterrupta. Sobre isso, cf. também Dupont (1988: 108). Assim, Duckworth (1994: 101) ainda encerra mostrando que a divisão em atos, ainda que tradicionalmente empregada, é enganosa, convindo deixar claro que ela não existia e pouco auxiliaria na compreensão da audiência do século II a.C. Ainda que reconheçamos a validade do pensamento de Duckworth, seguimos a divisão em atos, pois encontram-se nas edições que utilizamos, além de nos auxiliar na exposição didática das análises e einterpretações.

[30] Sobre as origens do uso do estupro como elemento de roteiro na *palliata*, cf. Rosivach (2013: 42) que recorre à *néa* grega e à tragédia de Eurípides, citando *Íon* e *Auge*, que trazem, além do elemento da violência sexual, o nascimento e ocultamento de um bebê, tal qual nos enredos cômicos. O estudioso ainda reflete (2013: 45) sobre a aceitação desse tema, afirmando que, provavelmente, ele pareceu coerente, tanto com o que os atenienses esperavam das elites inconsequentes, quanto com a visão exótica e pessimista dos romanos sobre os gregos.

algum tempo, inventando uma mentira em que Ctesifão repreendera seu irmão pelos atos vergonhosos e louvando a sabedoria de Dêmea por ter educado tão virtuoso rapaz (v. 355-446). Hegião, contudo, entra em cena e conta a Dêmea sobre a gravidez de Pânfila pelo estupro de Ésquino e o *senex* parte, irado, à procura de Micião (v. 466-516).

No quarto ato, Siro ilude Dêmea outra vez, louvando a virtude de Ctesifão e enviando o velho em uma busca infrutífera atrás do irmão, pelas ruas da cidade (v. 540-91). Micião e Hegião se encontram e o primeiro vai até Sóstrata lhe garantir que tudo correrá de acordo com a justiça (v. 592-610). A certa altura, ele e Ésquino se encontram e Micião decide castigá-lo por não ter confiado nele, inventando uma mentira sobre um casamento obrigatório pela lei entre Pânfila e Hegião (v. 635-79). Ésquino chega às lágrimas e Micião suspende a mentira e repreende o filho com um longo discurso sobre ter responsabilidade, antes e depois de cometer um erro (v. 680-96). Apostando na boa natureza do filho e reconhecendo ser este o caminho melhor para todos, o pai autoriza o casamento, e Ésquino, maravilhado, promete a si mesmo que agirá sempre com mais cuidado, honrando o amor e a confiança que o pai tem nele (v. 697-712). Exausto, Dêmea retorna e tenta narrar a Micião o que Ésquino fez, mas o irmão lhe informa que já sabe de tudo e age como se tivesse solucionado a questão sem nenhuma dificuldade ou sem repreender Ésquino, mascarando novamente suas preocupações (v. 719-62).

O quinto e último ato reserva a Dêmea a descoberta que seu filho foi a motivação para o rapto de Báquide e, ainda pior, que o encontro foi possibilitado por Micião, que cedeu o dinheiro para ressarcir o alcoviteiro e a casa como pouso para os jovens amantes (v. 789-802). Ele não cumpriu o combinado entre os irmãos, de que não influenciariam na criação do filho alheio, mas responde a Dêmea com um discurso sobre não ser necessário se preocupar excessivamente com a criação dos rapazes, pois era fácil perceber traços de uma boa natureza neles. Se eles eram muito gastadores, logo a velhice corrigiria tal vício (803-54). Amargurado, Dêmea decide adotar uma nova postura (v. 855-81), mais próxima do irmão, pois fora iludido por ele, acreditando que todos lhe queriam bem e a ele confiavam tudo. Dêmea simula ser uma pessoa extremamente amável, então, para conseguir o afeto de todos, mas logo decide se vingar de Micião: Dêmea cria uma *persona* extremamente generosa (gastando as posses do irmão) e que coloca Micião em aporia, pois não pode contrariar sua imagem generosa na frente do filho e concorda em se casar, fazer doações e libertar escravos (v. 881-984). Micião aceita, mas questiona a súbita mudança de atitude do irmão, que lhe afirma que fez aquilo para provar que tudo quanto ele conquistara sendo leniente era falso. Dêmea diz para Ésquino que sua atitude, ao contrário da do irmão, não seria permitir tudo, mas orientá-lo verdadeiramente. O rapaz

concorda com isso e passa a segui-lo. Dêmea concede que Ctesifão fique com a cortesã (com a condição de que seja a última) e Micião concorda que as coisas estão bem desse modo (v. 984-97).

Não é difícil perceber elementos padronizados da *palliata* e do *corpus* terenciano na exposição acima. Além dos já mencionados na análise do resumo de Sulípicio Apolinário, devemos notar que o conflito entre gerações – especificamente entre pai e filho – é uma temática amplamente empregada pela comédia nova grega e romana e que tem fortes raízes também na comédia antiga, como em *Vespas* (1351-9) e *As Nuvens* (961-1023), por exemplo, ambas de Aristófanes,[31] A situação de Ésquino é contemplada pela seguinte exposição de Hunter (1985: 97-8), em grande medida:

> The relationship between father and his sons stands at the centre of a number of plays of the New Comedy and, in particular, comedy is interested in young men in the period just before the marriage, which marks the cooling-off of youth and the adoption of the responsabilities of the adulthood

Nesse sentido, a *palliata* e *Adelph*. vão além da situação (também típica) do jovem tendo seus interesses amorosos barrados pelo controle financeiro do pai (Hunter, 1985: 96), e tematizam o processo de criação dos filhos. Sobre ele, lembremos da observação de Rockwell (1962: 319-20) de que, sendo o *adulescens* e o *senex* tipos fixos da comédia nova, não é estranho que o conflito entre essas duas personagens e a questão da educação se tornem lugares-comuns cômicos.[32] Tal constatação é especialmente válida para o *corpus* de Terêncio, pois a *parentum cura* ("preocupação paterna") está na abertura e na essência (embora não seja a única questão) do conflito de *Adelph.*, no título e no pano de fundo de *Heauton.*, na ação principal em *Andria* e nas demais peças de Terêncio, mesmo que não diretamente mencionada.[33]

O confronto entre campo e cidade que Dêmea e Micião trazem também é central para diversos gêneros literários do mundo greco-romano, como nos lembra Hunter (1985: 109-10). A ideia do campo como simples e puro percorre, de acordo com o crítico, o gênero bucólico, a sátira, a comédia antiga de Aristófanes, a comédia nova e a *fabula palliata.* Com efeito, "the most common form of the city-country contrast in comedy is between the frivolity and luxury

[31] Hunter (1985: 95-6).
[32] É lapidar a afirmação de Dupont (1988: 118) sobre a importância do conflito de gerações: "D'une façon générale, toute comédie est une lutte entre vieux et jeunes, entre les valeurs des uns et des autres".
[33] Duckworth (1994: 285) observa que educação é uma das raras temáticas de alcance social trazidas pela *palliata*, sendo mesmo comum notar pais que verbalizam seu interesse em criar filhos que se tornem cidadãos aptos para lidar com a vida em sociedade. Ainda de acordo com o estudioso (1994: 285) é lícito supor uma preferência de Menandro por tal tema, considerando que as três peças em latim que lidam com tal questão (*Bacch., Heauton.* e *Adelph.*) foram adaptados de originais de sua autoria.

of the city and the virtue and stern morality of the country".[34] O próprio Hunter (1985: 112) nos lembra, ainda, que a representação cômica do campo na comédia nova e na *palliata* tem dois lados: o campo não é só o espaço da moral e da integridade, mas do mau cheiro, da sujeira e da falta de sofisticação.

O enredo de *Adelphoe* também apresenta características típicas que permitem que o classifiquemos como um "enredo duplo", de acordo com a proposta de Levin (1967:302) no artigo "The double plots of Terence". O crítico busca demonstrar que tal estrutura é típica da *palliata* e de Terêncio[35] e que consiste em representar as aventuras amorosas de um par de jovens. A natureza da paixão de cada jovem é, porém, distinta: em quatro das seis peças de Terêncio, o enredo duplo apresenta tanto uma união regulamentada pelo casamento oficial, como outra que se traduz em mera união sexual "imprópria".[36] No caso da união pelo casamento,[37] há um empecilho por parte do *status* social da moça, o qual não permitiria a união, contudo, ao final, informações sobre ela (origem ou vínculo prévio com o rapaz) possibilitarão o matrimônio.[38] No caso da outra paixão, o próprio rapaz é um empecilho, pois não dispõe das habilidades ou meios para ficar com a moça (cujo *status* não se altera) e tem de recorrer a algum truque ou à ajuda de aliados capacitados no dolo e na astúcia, em geral, um *seruus callidus*.[39] O enredo duplo, em suma, embaralha as tramas e realça a diferença entre as personagens envolvidas nelas, por oposição (1967: 302): de um lado, as descrições mais humanas[40] e complexas de Ésquino, como a feita por Sótrata nos versos 326-334, ou por Hegião em 469-

[34] Cf. Hunter (1985: 110). O fato de o confronto entre campo e cidade ser uma tradição cômica desde Aristófanes e seus contemporâneos e de o conflito estar já no original de Menandro no qual Terêncio se inspirou não significa que a temática apareça sempre da mesma forma ou mesmo que o conflito do original de Menandro não adquira novos sentidos quando o poeta latino, conscientemente, decide apresentá-lo ao universo romano. Moore (1998: 50) lembra que Plauto, por exemplo, utilizou essa dualidade "greco-romana" em suas peças como efeito humorístico, ressaltando o ser e não ser grego ao mesmo tempo. Mesmo que Terêncio não opte por ser direto nessa abordagem, a transição geográfica e temporal mobiliza novos sentidos no entendimento da peça.

[35] Cf. *Heaut.* v. 5: *duplex quae ex argumento fact est simplici.* "De um argumento simples, fez-se um duplo".

[36] Clínia e Antífila; Clitifão e Báquide em *Heautontimorumenos*. Querea e Pânfila; Fédria e Thaís em *Eunuchus*; Antifão e Fânia; Fédria e Pânfila em *Phormio;* Ésquino e Pânfila; Ctesifão e Báquide em *Adelphoe*. Cf. Levin (1967: 32).

[37] Sobre o casamento e sobre o discurso feinino em Plauto, conferir a tese de Carol Martins da Rocha (2015) defendida na UNICAMP *De linguado a língua(ru)da: gênero e discurso das* mulieres plautinae. Sobre o papel secundário das mulheres em *Adelph.*, cf. Norwood (1923: 112).

[38] De acordo com Brown (1993: 189), em geral, a paixão do *adulescens* é por uma prostituta, uma estrangeira pobre ou alguém que fora violada antes do início da peça. *Andria*, em que vemos um jovem rapaz apaixonado que deseja se casar com uma moça livre e virgem, trata-se de uma exceção.

[39] Cf. Levin, 1967: 301.

[40] Sobre a "humanização" de tipos em Terêncio, cf. Cardoso (2011: 35); Goldberg (1986: 22); López e Pociña, (2007: 205); Wright (1974: 129).

77[41]; do outro, Ctesifão, tolo e incapaz de alcançar seu único objetivo de se divertir com a amante (v. 287).[42]

Com base na breve análise de *Adelphoe* e nas características exploradas acima, a comédia de Terêncio – a *néa* grega e a *palliata* romana também – é uma arte calcada na recriação de mesmos recursos e, portanto, na manipulação das expectativas do público: cada autor deixa sua marca pela manipulação própria do material "universal". É nesse sentido que podemos entender as palavras de John Wright, na obra com o significativo título de *Dancing in Chains: the stylistic unity of the* comoedia palliata (1974: 127): "In style, structure, characterization and moral outlook Plautus (along with, I would argue, all the other Roman playwrights discused thus far) and Terence are about as different as two poets working in the same genre can be". Ou seja, a despeito da regularidade de personagens e situações da *fabula palliata* em Roma, é possível identificar traços próprios da poética de Terêncio em relação a Plauto e aos demais autores citados por ele: Andronico, Névio e Cecílio. De acordo com Wright (1974: 128), essa diferença entre Terêncio e os demais não se deve tanto a um acidente temporal, mas a uma escolha deliberada do comediógrafo por recusar os procedimentos tradicionais. Tal aspecto é central para nossa dissertação sobre *Adelphoe*, mas convém explorá-lo para não entendermos a leitura de Wright como se Terêncio fosse um gênio criador independente e avesso à tradição.[43]

Adotando o testemunho de Tito Lívio (*Ab urbe condita* VII. 2),[44] a gênese do teatro romano pré-literário se dá em 364 a.C. [45] Outras fontes[46] apontam a data de 240 a.C. como o marco inaugural do teatro literário (ou seja, baseado em texto) de influência helênica representado em latim.[47] Desse modo, teríamos uma tradição de aproximadamente setenta e

[41] Levin, 1967: 303.
[42] Norwood define o enredo duplo como "the method of employing two problems or complications to solve each other" (*AT* 146). Goldberg (1986: 139) complementa afirmando que, a princípio, o enredo duplo pode mais complicar do que auxiliar a solucionar. Parece-nos que esta última concepção se aplica de modo mais apropriado a *Adelphoe*.
[43] Cf. Manuwald (2011: 154), que afirma que, ainda que o posicionamento geral da crítica seja de entender Terêncio como alguém que conscientemente voltou ao menandrismo, a saber, optou fidelidade maior aos originais gregos, é perigoso seguir esse pensamento à risca, comparando-o a Plauto e ignorando modificações de gostos e costumes que podem ocorrer ao longo de uma década.
[44] Sobre a validade histórica – para os padrões atuais – do testemunho de Lívio, cf. Manuwald (2011: 30): "Livy might therefore have fused elements that were generally known by his time into a coherent story, aimed at explaining the contemporary state of the dramatic arts, while the evolutionary model could have been influenced by the paradigm of the development of Greek drama", mesmo assim, a estudiosa reconhece a validade do estudo sobre a linha de desenvolvimento traçada por Tito Lívio.
[45] Sobre as formas teatrais pré-literárias em Roma (*fabula Rhinthonica*, *fabula Atellana*, mimo, versos fesceninos), bem como as evidências arqueológicas e sua influência na aclimatação da comédia grega em solo latino, cf. Manuwald (2011: 26-30).
[46] Cf. Cic. *Brut*. 72 e Gell. *NA* 17.21.42.
[47] Sobre a definição de teatro literário e sobre as diversas influências culturais – helênicas e não-helênicas – que permitiram seu surgimento neste período, incluindo decisões políticas cf; Manuwald (2011: 35-7).

quatro anos[48] de teatro nos moldes helênicos em Roma, quando Terêncio encenou *Andria*, sua primeira comédia, em 166 a.C.[49] Grande parte de tal tradição seria formada por comédias, pois, a despeito de, no caso de Lívio Andronico, terem nos restado desse gênero apenas títulos, eles sugerem um campo temático muito semelhante a Ênio, Plauto e Terêncio. Nosso autor, então, lidava com uma tradição de teatro de humor de quase oitenta anos que, dentre outros fatores, geraria expectativa na audiência em relação ao que seria apresentado. López e Pociña (2007: 40) destacam a grandiosidade do gênero, que nos legou, entre comédias completas, fragmentos e apenas títulos, 217 obras em um século e meio.[50] Manuwald (2011: 46-7) afirma, por exemplo, que Terêncio, Afrânio e Ácio testemunharam uma estrutura já bem estabelecida de 6 festivais ao ano para a apresentação de suas comédias.

O que defendemos nesta dissertação é que a recusa de Terêncio pelos procedimentos padrões não configura um abandono dos valores da tradição ou das preceptivas do gênero:[51] pode-se dizer que seu interesse não é romper com uma linhagem de autores cômicos romanos, mas antes se filiar a ela, como estratégia de legitimação de sua imagem. O que Terêncio questiona é a obrigatoriedade de utilizar os recursos cômicos da tradição sempre do mesmo modo, visando aos mesmos efeitos:[52] em última instância, o interesse do poeta consiste em ter liberdade de trabalhar com a tradição da *palliata* romana para seus próprios fins.[53] Para

[48] Florence Dupont, na obra *Teatro e società a Roma*, chama ao homem romano *homo spectator*, considerando o tempo que a sociedade romana dedicava ao teatro e a demais atividades visuais. De acordo com ela (1995: 8; 54), o tempo que um romano passava em teatros era muito superior ao de um grego. A estudiosa comenta sobre a existência de 55 dias de jogos cênicos oficiais no período republicano e de 101 no período imperial. Porém, a própria Dupont nos lembra em outra obra que, apesar da participação da comédia ser intensa na vida teatral romana, sua durabilidade não foi das maiores, sendo apenas de dois séculos (1988: 97).

[49] A edição de Kauer e Lindsay (1990) informa que *Andria* não possui uma didascália, de modo que os dados sobre a encenação da peça são oriundos de Donato (36,6 W), estudioso do século IV d.C. que escreveu comentários analíticos e interpretativos às comédias de Terêncio.

[50] Aulo Gélio (*NA* 3.3.12) é um dos testemunhos da antiguidade sobre as comédias que circulavam sob o nome de Plauto: "Circulam, porém sob o nome de Plauto, comédias em torno de cento e trinta; mas, homem eruditíssimo, Lúcio Élio estimou ser de Plauto só vinte e cinco" (trad. de José R. Seabra F.). De acordo com Csapo (1987: 405) apenas pelo título, sabemos de 162 *palliatas*, sendo que aproximadamente 40 foram escritas no tempo da morte de Terêncio. No tempo de Plauto, tínhamos 40 peças, provavelmente de Névio. Provavelmente peças se perderam, como as 130 que circulavam sob o nome de Plauto.

[51] A respeito do poder da tradição sobre o poeta, cf. Murray (1943: 54): "The power of tradition is as subtle as it is overwhelmingly strong. When fully under its influence we are unconscious of it; we merely do instinctively what we are accustomed to do, just as we talk our own language without asking why".

[52] Cf. *Heaut.* (v. 37-40), em que Turpião lança ao público o pedido do poeta por aceitar uma forma diferente de fazer comédia: *ne semper servo currens, iratus senex/ edax parasitus, sycophanta autem inpudens,/ avarus leno adsidue agendi sint seni/ clamore summo, cum labore maxumo.* "Para que um velho não tenha que representar, toda vez, com gritaria e muito esforço, um velho irado, um parasita comilão, um sicofanta sem-vergonha, e um alcoviteiro ganancioso". Ainda sobre isso, diz Goldberg, 1986: 18: "Whole scenes of tradition can be modified and given new point".

[53] Sobre o lugar de Terêncio em relação à tradição, cf. Manuwald (2011: 257): "Terence is likely not to have attempted to break away from tradition; instead, he developed the palliata further, thereby creating particular elements that are characteristic of all his plays (e.g. logical and complex plot construction, plausible character development beyond the use of mere stock figures, a few basic comic effects), but not as dominant in other Roman comic poets."

Goldberg (1986: 15), Terêncio é, ao mesmo tempo, devedor de uma tradição cômica romana e interessado em aumentar os gostos e práticas helênicas, sendo sua grande preocupação usar as formas tradicionais para refletir as preocupações contemporâneas. Ou seja, podemos dizer que Terêncio reflete a proposta da arte clássica de transmitir algo de novo a partir de elementos padronizados tradicionais.[54] Nesse sentido, alertamos sobre a visão (em certa medida defendida por Wright, na obra supracitada) de que Terêncio é um grande inovador e questionador da tradição. Afinal, embora Terêncio verbalize que manipular a tradição é parte de seu projeto poético, isso não significa que seja um critério exclusivamente seu. Com efeito, tentamos demonstrar que a manipulação dos padrões da *néa* grega e da *palliata* romana é também anterior a Terêncio. O testemunho posterior de Quintiliano (*Inst. Or*. 10, 2, 4-7)[55] (final do primeiro século da era cristã) sobre a imitação e superação dos modelos também oferece respaldo ao poeta. A recusa da imitação servil à tradição[56] não é um ato de desrespeito, mas antes uma necessidade do bom poeta.:

> *Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii contentum esse iis quae sint ab aliis inventa. Quid enim futurum erat temporibus illis quae sine exemplo fuerunt si homines nihil nisi quod iam cognovissent faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inventum. V. cur igitur nefas est reperiri aliquid a nobis quod ante non fuerit? An illi rudes sola mentis natura ducti sunt in hoc, ut tam multa generarent: nos ad quaerendum non eo ipso concitemur, quod certe scimus invenisse eos qui quaesierunt? VI. Et cum illi, qui nullum cuiusquam rei habuerunt magistrum, plurima in posteros tradiderint, nobis usus aliarum rerum ad eruendas alias non proderit, sed nihil habebimus nisi beneficii alieni? Quem ad modum quidam pictores in id solum student, ut describere tabulas mensuris ac lineis sciant. VII. Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris. Nam rursus quid erat futurum si nemo plus effecisset eo quem sequebatur?.*
>
> Antes de tudo, a imitação por si não é suficiente, porque é próprio de um engenho preguiçoso contentar-se com o que já foi inventado por outros. Pois o que teria acontecido naqueles tempos em que, sem modelo, os homens considerassem nada digno de fazer ou pensar senão o que já conhecessem? É evidente: nada teria sido inventado. Por que então é sacrilégio que descubramos algo que não fora antes descoberto? Aqueles homens rudes foram levados a criar tantas coisas só pela natureza da mente e, nós, então, não devemos ser concitados a buscar isso mesmo só porque sabemos com certeza que aqueles que buscaram já encontraram? E se eles, que não tivessem medo algum do que quer que seja transmitiram muitíssimas coisas a posteridade, a nossa experiência com as matérias alheias não nos servirá para descobrir outras? Nada teremos a não ser o benefício alheio? Faremos como alguns

[54] Cf. *Eun.* (v. 35-41): *quod si personis isdem huic uti non licet:/ qui mage licet currentem servom scribere,/ bonas matronas facere, meretrices malas,/ parasitum edacem, gloriosum militem,/ puerum sopponi, falli per servom senem/ amare odisse suspicare? Denique/ nullumst iam dictum quod non dictum sit prius*. "Realmente, se não é permitido aos outros servir-se destas personagens, como há de ser possível representar escravos atarefados, trazer à cena senhoras boas, prostitutas más, um parasito glutão, um soldado fanfarrão, ou supor um filho, fazer um escravo enganar um velho ou amar, odiar, ou suspeitar? Na verdade, não se pode dizer nada que já não tenha sido dito antes". Se tudo já foi dito, resta ao poeta encontrar novas formas de dizer o mesmo.

[55] Tradução de João Angelo Oliva Neto, 2006: 16. O trabalho do pesquisador em "Falo no jardim: priapeia grega e priapeia latina" (Ateliê Editoria, 2006) dedica parte de sua introdução à reflexão sobre a originalidade e novidade latina.

[56] A epístola 1.19 de Horácio também convoca os imitadores a não serem servis.

> pintores que só se esforçam por aprender a copiar quadros com regras e esquemas? É torpe estar contente só em perseguir algo para imitar, pois, pergunto outra vez: o que teria acontecido se ninguém tivesse ousado mais do que aquele que imitava?

O critério da arte antiga de ressignificar os procedimentos padrões e que é enunciado por Terêncio norteará nosso estudo de *Adelphoe*. Por ele, veremos o "*como* acontece" da comédia e como o dicurso enganoso, um dos artifícios cômicos mais frequentes da *palliata* adquire novos sentidos e funções na peça em apreciação.

Primeiramente, "discurso" ou *discursus* é uma palavra polissêmica em latim, conforme Carol Martins da Rocha expõe em sua dissertação. Recorrendo ao *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, publicado por Gronke Böhler em 1994, diz ela que "apenas mais tarde [i. e. posterior à segunda metade do século I, em que o termo discurso era empregado significando "correr de um lado para o outro" ou "ação tumultuada" (Rocha, 2015: 52)]o termo passará a ter relação com a fala: 'num sentido mais amplo, discurso significa inicialmente discussão, interlocução, diálogo, conversa e conversação'[57]" (Rocha, 2015: 52). Chamamos, então, de discurso enganoso a fala proferida por uma personagem que contradiz a realidade da peça, com o objetivo básico de ludibriar seu interlocutor. A não-veracidade do discurso pode ser percebida pela audiência no momento em que ele é proclamado ou posteriormente. Diferenciamos discurso enganoso de engano, pois este compreende um desencontro entre a realidade e o entendimento de uma personagem, sem que necessariamente haja uma fala intencionada originando a situação.[58]

Alison Sharrock afirma em *Reading Roman Comedy: poetic and playfulness in Plautus and Terence* (2009) que engano e discurso enganoso são essenciais para a *palliata*.[59] Destacando o tipo do *seruus callidus* em Plauto, Sharrock afirma que os enganos perpetuados por tal personagem são estruturais para o desenvolvimento da peça. Tal tipo seria, ainda, um *architetus*, uma espécie de representação do poeta dentro do enredo e autoconsciente de seu

[57] Göhler, 1994: 764.

[58] O texto de Cardoso (2010: 118-9) é muito interessante para auxiliar na compreensão da importância do engano para Plauto e sobre a diferenciação entre discurso enganoso (intencionalidade) e engano (confusão não necessariamente proposital): "Ora, diferentemente do que se costuma afirmar, no tocante às comédias que chegaram à modernidade, apenas metade dos enredos plautinos depende da firme intenção de ao menos um dos personagens (dentre humanos e divinos) enganar um outro. É uma boa parte, é verdade, mas não o bastante para tornar as de peças restantes meras exceções; [...] Não há dúvidas de que o engano é um elemento fundamental do enredo das peças de Plauto, nas quais ocorrem diversas situações de erro e ainda de ludíbrio no ambiente das personagens; mas isso provém, como bem coloca Duckhorth, de uma sensação mais ampla, de uma atmosfera de erro (ainda que essa independa de uma maquinação por parte de dados personagens)". O exemplo mais ilustrativo dessa situação, ainda de acordo com a estudiosa, seria *Stich.*, em que não ocorre um engano central, mas as personagens evidenciam seu interesse de manipularem umas às outras.

[59] McCarthy (2001: 3), na mesma direção, afirma que, na comédia de Plauto, os enredos voltados para o amor e para as relações familiares são obnubilados por situações de truques e enganos.

papel protagonista na criação de artimanhas e enredos.[60] Aproximando nossa proposta do pensamento de Sharrock, o *seruus callidus* tornaria o discurso enganoso estrutural para a comédia de Plauto, agindo tal qual um dramaturgo. Sobre a importância do *seruus callidus*, Stace (1968: 65-6) nota que não há comédia romana sem escravo e que, nas 21 peças de Plauto, encontramos 40 escravos, sendo que aproximadamente 14 teriam maior importância para suas peças e se dividiriam entre: *serui callidi* (8 casos), escravos enganados (3 casos) e escravos com alguma característica especial que o distancia da construção plautina usual (outros 3 casos).[61]

Rei (1998: 93) nota que o papel de *trickster* em Plauto, seja masculino ou feminino, está reservado a personagens de classes inferiores sem protagonismo social. Mas, sobre Terêncio, Sharrock observa em *Heautontimorumenos* e *Andria* uma prática que consiste em velhos, escravos e jovens lutando por um protagonismo na criação de enredos e enganos, tentando ludibriar um ao outro e conquistar o título de *architetus* da fraude.[62] Nossa proposta, então, ao falar sobre *Adelphoe*, distancia-se de Sharrock, pois não vemos apenas uma disputa pelo título de criador principal de dolos (como Sharrock propôs para as peças citadas), mas algo que entendemos como uma "pulverização", um espraiamento da função dolosa e sustentadora do enredo, que era quase exclusividade do escravo esperto plautino.[63]

---

[60] Analisando a personagem Palestrião de *Mil.*, Isabella Tardin Cardoso faz uma sistematização das características meta-teatrais representadas pelo escravo esperto criador de artimanhas: "Independente do gênero poético predominante na paródia encenada, Plauto faz de Palestrião um poeta dramático, que compõe seu enredo a partir de convenções poéticas certamente já conhecidas do público plautino" (2005: 169). Tal definição de escravo-poeta dificilmente poderia ser aplicada a uma personagem de *Adelph.*, e tal investigação foge ao escopo da presente dissertação. Siro estaria mais próximo do escravo Parmenão de *Eun.*, que, de acordo com Sharrock (2009: 223), ainda que não seja um *architetus* meta-teatral, é um controlador de enredos, a personagem com mais consciência da trama.

[61] Dentro os 14 escravos apontados por Stace, os oito *serui callidi* seriam Crísalo (*Bacch.*), Epidico (*Epid.*), Palestrião (*Mil.*), Tranião (*Most.*), Toxilo (*Pers.*), Milfião (*Poen.*) e Psêudolo (*Pseud.*). Os três enganados seriam Sósia (*Amph.*), Olímpio (*Cas.*) e Sceledro (*Mil.*). Os últimos 3 que possuem características especiais e que os diferenciam da prática usual são Tíndaro (*Capt.*), Gripo (*Rud.*) e Truculento (*Truc.*).

[62] Goldberg (1986: 82) observa um sistema similar em *Phormio*: "The roles of trickster and dupe are divided among four characters to yeld the semblance of a double deception. There are two intriguers and two victims, but only one trick". A diferença entre *Phormio* e *Adelphoe* se tornará evidente ao longo desta dissertação, uma vez que encontraremos um discurso enganoso central, mas outros de importância semelhante ou menor serão postos em funcionamento por diferentes personagens.

[63] Cf. Bianco (2003: 89) que afirma que o papel de sujeito enganador em Plauto cabe geralmente ao escravo-poeta criador de artimanhas, enquanto o de opositor/enganado, ao *senex*. Contudo, é possível encontrar exceções já no *corpus* desse comediógrafo. Stace (1968: 66) lembra que em *Curc.*, por exemplo, os enganos são perpetrados por um parasita. Duckworth (1994: 250) afirma que Terêncio lida com o arsenal de expedientes de engano de modo pouco usual, uma vez que mesmo os escravos ardilosos – cita Parmenão de *Eunuchus* e *Hecyra* – não são perfeitamente adequados aos moldes plautinos. De fato, como já expusemos, nenhum escravo terenciano é detentor absoluto da condução dos enganos e da trama. Ainda de acordo com o crítico (idem: 251), não é preciso enxergar tal abordagem como uma atitude sem paralelos de Terêncio, uma vez que o mesmo acontece em Plauto, cujo *corpus*, muitas vezes, traz escravos sendo enganados, e não enganadores, como Sósia (*Amphitruo*), Olímpio (*Casina*) e Sceledro (*Miles Gloriosus*).

Com essa recriação da tradição, buscamos demonstrar como Terêncio explora a estrutura habitual da comédia de enganos de um modo particular em *Adelphoe*. A análise nos revelará que o uso do discurso enganoso é essencial para a gênese do conflito e para seu prolongamento. Mostraremos também que, com a pulverização da função dolosa, o sentido e intencionalidade variam a cada uso. Além disso, uma vez que não temos apenas o *seruus callidus* como detentor do discurso enganoso, este se torna um critério para a composição do caráter das personagens: o uso – ou não uso – do discurso enganoso e sua motivação (alegada ou concreta) se mostrará essencial para compreender, por exemplo, quem é Micião e o motivo de sua derrota no final. Veremos, também, como o discurso enganoso é um dos principais recursos cômicos da trama, não apenas no já esperado papel de Siro, um *seruus callidus* próximo do estilo plautino, mas em personagens que ocupam uma posição hierarquicamente superior na sociedade greco-romana.

Reconhecer a importância do discurso enganoso para a trama nos traz ferramentas para compreender o conflito entre Dêmea e Micião e o polêmico final.[64] Prestando especial atenção ao caráter dos irmãos e aos usos do discurso enganoso, lemos *Adelphoe* como um conflito de caracteres e não como uma "comédia filosófica", em que cada um dos irmãos seria a encarnação exagerada de um ideal pedagógico, cabendo ao público, então, encontrar a virtude na mediania entre dois extremos.[65] Um dos textos que motivaram nossa leitura foi "Los Hermanos, de Terêncio: um conflito de caracteres", publicado por María Natalia Bustos em 2009. Em tal artigo, Bustos traz importantes ideias que apresentamos aqui (a começar pela já anunciada no título), embora nossas leituras sejam opostas em pontos essenciais, a serem esclarecidos oportunamente. Para nós, o discurso enganoso é uma evidência de como Dêmea e Micião são tomados por paixões e, portanto, não podem ser porta-vozes "puros" de uma doutrina, quer de modo exagerado, quer de modo equilibrado.

"Discussing *Adelphoe* has become less a mater of original thought than of defending a side".[66] A afirmação de Goldberg aponta para o fato de que *Adelphoe* talvez seja a comédia de Terêncio com a conclusão mais controversa. Ao longo dos quatro primeiros atos, Terêncio

[64] Sobre a aparente incoerência do final de *Adelph.* cf. Yamashita (2016) que afirma que embora a peça seja considerada, comumente, como a melhor de Terêncio, seu final é visto como incoerente, pois o destino dado a Micião é insatisfatório e que a mudança de atitude de Dêmea é pouco motivada. Alguns insistiriam na teoria de que Terêncio corrompeu o texto original, rompendo com o encaminhamento da peça, como o texto aqui citado de Dorey (1962: 39).

[65] Cf. a definição de Marouzeau (1966: 95-6) que afirma que a peça é uma comédia de cacteres e, ao mesmo tempo, de intrigas. Contudo, distanciamo-nos da leitura do crítico quando ele confere destaque primordial ao confronto teórico dos irmãos, mesmo que o faça dizendo que este se submete às leis da comédia, exemplificando com a troca de funções entre Dêmea e Micião no final (1966: 98).

[66] Goldberg (1986: 99). Cf. também, Conte (1996: 79).

apresentou Dêmea como uma personagem com maior potencial cômico, pois parece um tolo que se julga onisciente, constantemente manipulado pelo irmão e seu escravo. Micião, por outro lado, mesmo que tenha defeitos como arrogância e manipulação, soube educar Ésquino, protegendo-o e repreendendo-o em diferentes momementos. Assim, o final em que Micião é derrotado e se vê privado do respeito e afeto do filho parece incoerente com a trama, num primeiro momento. Nossa dissertação interpreta o final como coerente e, para isso, o discurso enganoso e o caráter das personagens são alicerces dessa leitura. A dissertação mostrou-se o espaço ideal para uma análise global da peça, que auxiliaria a interpretar o final não isoladamente, mas entendendo como a dubiedade é construída antes de buscar solucioná-la.

Para isso, nossa metodologia consiste em uma análise detida da peça, dedicando um capítulo a cada ato. Assim, entenderemos o contexto em que cada discurso enganoso foi gerado (a situação em que a trama e a personagem se encontram, antes que ele seja proferido) e os efeitos posteriores, atentando para o caráter de cada personagem, com base naquilo que ele faz, pensa ou fala.[67] Por fim, nas considerações finais, encerrando a primeira parte, redigimos as ideias que ficaram dispersas nos capítulos anteriores e propomos nossa interpretação da peça como um todo, com base na análise dos elementos trazidos até então. A segunda parte da dissertação se abre com uma introdução de nosso método de tradução e com a justificativa de nossas escolhas. Segue-se a ela o texto em latim, de Terêncio e, por fim, a tradução anotada da peça, contendo elementos contextuais, explicações e justificativas tradutológicas. A dissertação se encerra com as referências bibliográficas utilizadas ao longo do texto.[68]

1.2 O prólogo de *Adelphoe* e o *corpus* terenciano: ruptura e questões poéticas

> OFÉLIA: Parece que o mostrado conta o argumento da peça (*entra o prólogo*)
> HAMLET: Saberemos por esse camarada. Atores não sabem guardar segredo. Contam tudo.
> (*Hamlet*. William Shakespeare. Trad. Bárbara Heliodora)

Na seção anterior, mencionamos que prólogos de Plauto e Terêncio lidam com a metapoesia. Exploraremos agora, então, as questões poéticas trazidas no prólogo de *Adelphoe* que serão importantes para nosso estudo. Para isso, também será necessário tomá-lo em

[67] Tendo sempre em vista que, para Aristóteles, os poetas imitam ações, que nos permitem enxergar os *ethé* das personagens, seguimos a definição de *éthos* apresentada pelo peripatético na *Poética* (1450ª5): "aquilo segundo o quê dizemos terem tais ou tais qualidades as figuras em ação" e ainda, na *Retórica* (1450b8-10) "caráter é aquilo que mostra escolha (*proáiresis*) em uma situação dúbia: aceitação ou recusa". Curioso observarmos que Duckworth (1994: 143) considera *Adelph.* uma comédia que se apóia em caracteres e que Dupont (1988: 103) considera que a comédia romana como um todo, em comparação com a grega, se apoia em tal elemento.

[68] No exame de qualificação, foi sugerido por um dos professores doutores da banca que primeiro se realizasse a leitura do texto/tradução a fim de estar mais profundamente familiarizado com ele antes de prosseguir ao estudo.

perspectiva com prólogos das demais peças de Terêncio, sobretudo quando lidarem com o jogo de recusa da tradição e integração a ela.

Para encontrar uma definição no mundo greco-romano do que seria o prólogo, podemos recorrer à *Poética* de Aristóteles.[69] Na obra, Aristóteles define-o como a parte "que antecede o párodo do coro" (12, 1452b), sem fornecer detalhes sobre sua forma ou finalidade. A definição do filósofo peripatético é pouco proveitosa para o estudo de Terêncio, sobretudo se pensarmos que na *néa* grega e na *palliata* romana, não havia mais o coro.[70] Por outro lado, recorrendo à edição crítica de *Eunuchus*, John Barsby (1999: 81-2) aponta que o prólogo da peça funciona como um exórdio de discurso, de modo que guardaria mais propriedades do contexto forense[71] que do poético, sendo ainda semelhante aos textos de Catão, o velho.[72] Assim sendo, se tomarmos a liberdade de recorrer também à *Retórica* de Aristóteles, encontraremos uma definição mais ligada à prática de Terêncio: "O proêmio é o início do discurso, que corresponde na poesia ao prólogo e na música de aulo ao prelúdio. Todos eles são inícios e como que

[69] É preciso cuidado ao utilizar os textos de Aristóteles como fontes para a compreensão da comédia latina, uma vez que nem a comédia nova grega nem a *palliata* latina são objetos de análise do filósofo peripatético. Usamos indicações da obra de Aristóteles como sugestões de práticas usuais que podem ter sido, em certa medida, influentes para Terêncio, sem que isso se torne um posicionamento absoluto. Note-se ainda que caso o posicionamento aristotélico não seja totalmente contemplado isso não compreende demérito para o poeta. Para se aprofundar sobre como o aristotelismo domina o pensamento estético ocidental e sobre sua não-aplicabilidade na comédia romana – gerando exclusão e desinteresse sobre ela – de acordo com a autora, cf. *Aristote, le vampire du théatre occidental* publicado por Florence Dupont em 2007. Dupont mostra como as reflexões de Aristóteles privilegiaram o aspecto literário sobre o performativo e ritual no estudo das tragédias e comédias gregas.

[70] Sobre a progressiva saída do coro das comédias de Aristófanes, Adriane Duarte (2000: 221) destaca a peça *Pluto*, a última de Aristófanes que conhecemos, datada das primeiras décadas do século IV a.C. Nela, o coro não faz nenhuma ação, e se reduz ao papel de espectador, ainda que a notação de sua presença apareça nos textos. Ainda de acordo com ela (2000: 222): "Se, nas comédias do séc. V, o coro era responsável em média por 25% dos versos, sua participação cai para 8 e 4% respectivamente nas do século IV. Com a supressão da parábase e dos estásimos, o coro fica praticamente restrito ao párodo, de acordo com o que temos nos manuscritos [...]". Adriane Duarte levanta a possibilidade de que o coro foi suprimido por uma "universalização" das comédias atenienses, de modo que a parábase coral – que lidava com os problemas políticos – estaria deslocada em outros contextos. Sobre isso, cf. também Manuwald (2011: 20). Assim, caberia ao coro uma participação musical desatrelada ao enredo ou esperar que cada "adaptador" compusesse uma parábase a seu gosto, o que desestimularia o comediógrafo original. Duarte (idem) traz, ainda, a mesma hipótese de Horácio (*Ars.* 281-4) sobre o abuso do direito de imprecar por parte do coro, o que levaria a sua supressão legal.

[71] De acordo com Benjamin Victor (2012: 674-5) a retórica era ensinada em Roma por gregos nascidos livres que vieram para a cidade ao redor de 168 a.C. Até 140, não temos o nome de nenhum professor de gramática, embora conhecêssemos os instrutores de gramática famosos. "And it was during Terence's career, in 161, that controversy over the foreign rhetoricians and their new learning came to a head, with the senate ordering their expulsion from the city" (Suet. *Rhet*. 25.2 e Gell. *NA* 15.11). Considerando esses dados, é possível constatar que Terêncio teria à sua disposição o conhecimento retórico para utilizar em suas obras.

[72] Notamos que as observações de Barsby (1999: 81-2) sobre o prólogo de *Eunuchus* se aplica a *Adelphoe* e ao resto do *corpus* Terenciano: "The *Eun.* prologue, like T.'s other prologues shows some signs of being arranged according to the principles laid down in the rethorical manuals, and it has features in common with the contemporary orathory of the Elder Cato. Its structure can be examined as *exordium* with *captatio beneuolentiae* (1-3), *accusatio* (4-19), *narratio* (19-26), *refutatio* (27-43) *and conclusio* (44-5). It is also full of highly rethorical language, making much use of verbal echo and antithesis, alliteration and assonance, and chiastic (a b b a) word order [...]. It also includes a numberof examples of legal and quasi-legal diction as if to emphasise that it is in effect an appeal to a jury". Ainda sobre as relações entre a retórica e os prólogos terencianos, cf. Goldberg (1986: 31-60).

preparações do caminho para o que se segue" (*Ret.* III, 14, 1414b19-21)[73]. Desse modo, a função do exórdio no discurso e do prólogo na poesia é basicamente a mesma: dar início ao texto que será apresentado e preparar o contato do público com ele.[74]

Analisar o prólogo de *Adelph.* junto aos demais prólogos de Terêncio – e não apenas em relação à peça – merece uma breve reflexão. Por mais que o prólogo faça menções ao texto da peça que se segue, a dependência entre essas seções do texto é discutida pela crítica. Gabriel Rossi (2016: 27), por exemplo, assim transmite o que Germany (2003) expõe a respeito da relação entre o prólogo de Terêncio e o restante da peça: "Os prólogos seriam parte da peça como um todo, dado que neles se utiliza a mesma métrica empregada em versos falados sem o acompanhamento do flautista". Por outro lado, Dwora Gilula afirma (1989: 96) haver relativa independência entre prólogo e peça, pois, com exceção de *Hec.*, os prólogos eram escritos separadamente dos roteiros, algumas vezes, um bom tempo depois de que a peça estava terminada. Seriam textos adicionais entregues por Terêncio ao ator responsável da trupe para memorização e encenação quase imediata. Contudo, independentemente do grau de interação entre prólogo e peça, é evidente o quanto os prólogos trazem semelhanças entre si.

Primeiramente, muitos estudiosos enxergam singularidade nos prólogos de Terêncio em relação aos demais da *fabula palliata*.[75] Gilula (1989: 95), por exemplo, ressalta tal aspecto afirmando não haver indícios de que os prólogos de Terêncio sejam adaptados do original grego. Eles seriam, portanto, um exemplo de versos não-dramáticos concebidos em latim para uma situação específica do palco romano. Quanto ao conteúdo dos prólogos terencianos, notam-se, principalmente, a ausência da *narratio* – exposição do argumento da peça – e da *antecipatio* – divulgação de eventos futuros e mesmo do desenlace.[76] De certa forma corroborando a visão de Gilula, Beare (1950: 152) lembra que são raras as evidências diretas sobre a forma do prólogo da *néa* grega a que temos acesso, hoje, mas sabemos que, algumas vezes, surgia uma divindade encarregada justamente de oferecer informações sobre a trama à audiência. Vejamos como os versos 22-4 de *Adelph.* abordam a (não)exposição do *argumentum*:

---

[73] Todas as traduções da *Retórica* de Aristóteles são de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena.

[74] Escrita posteriormente à Terêncio, a *Retórica a Herênio*, de autoria anônima – já atribuída a Cícero – define o exórdio de modo semelhante ao que faz Aristóteles, de modo que a comparação também é interessante. Vemos que: *Exordium est principium orationis, per quod animus auditoris cinstituitur ad audiendum.* "Exórdio é o começo do discurso, por meio do qual se dispõe o ânimo do ouvinte a ouvir" (*Her.* 4).

[75] Cf. Beare (1950: 152) Cardoso (2013: 34); Conte, (1996: 82); Duckworth (1994: 60), Ferrero (1959: 84); Goldberg (1986: 31); López e Pociña (2007: 204); Manuwald (2011: 249); Taladoire (1972: 98-100); Tonioli, (1961: 46), entre outros.

[76] Cf. Piazzi, (2006 :VIII).

Dehinc ne spectetis argumentum fabulae:
senes qui primum venient, ii partem aperient,
in agendo partem ostendent.

Não esperem que se siga o argumento da peça: os velhos que aparecerão no começo é que vão expor uma parte e mostrar outra nas ações.
(*Adelph.* v. 22-4)

Pela negação do procedimento, a fala do *prologus* parece revelar que a audiência de Terêncio estaria habituada ao prólogo narrativo.[77] Se mantivermos a analogia entre o prólogo terenciano e a definição de exórdio por Aristóteles, veremos que o esperado seria, efetivamente, a presença da *narratio,* uma vez que eles deveriam fornecer:

> Uma amostra do conteúdo do discurso, a fim de que se conheça previamente sobre o que será o discurso e que o entendimento do auditório não fique em suspenso. Pois o indefinido causa dispersão. Aquele que coloca o início como que nas mãos do auditório faz que este o acompanhe no discurso.
> (*Ret.* III, 1415a12-15).

A partir da exposição de Aristóteles, podemos concluir que o prólogo teria como função despertar a atenção e cumplicidade (uma tradução possível para o conceito latino de *fides*) da audiência.[78] O expediente mais recomendável para isso seria, no contexto dramático, uma narração que dotasse o público das informações necessárias para compreender os acontecimentos futuros. Dominando os elementos essenciais da narrativa, o público poderia se dedicar à criação do poeta, pois, como mencionado na introdução, estando "o que acontece"

[77] Sobre o porquê da recusa à narração do enredo possivelmente atestar que esta seria a prática: "When a tradition is established, it is not the adherence to it but a departure from it which requires explanation" (Gilula, 1989: 97). No importante artigo em que reavalia a popularidade tradicionalmente atribuída a Plauto e Terêncio, Parker (1996: 603; 609) deixa alguns pontos claros sobre a audiência do poeta. O crítico desconstrói a ideia de que o público de Terêncio era ignorante e desinteressado e que isso levaria nosso poeta à falta de sucesso ou o forçaria a se adaptar ao estilo populesco de Plauto. Para Parker, a audiência de Terêncio era culta e principalmente, familiarizada com as preceptivas de gênero da *palliata*, de modo que questões dramáticas e poéticas teria capacidade de despertar o interesse dessas pessoas. Dupont (1995: 109-10) também combate estereótipos sobre o público do drama romano, defendendo uma ideia de diferença entre hábitos culturais de gregos e romanos, não de superioridade e inferioridade: "Il pubblico romano non è incolto e grossolano solo perché non s'interessa di letteratura; semplicemente la sua cultura è differente rispetto a quella degli spettatori ateniensi del V eIV secolo. Questa differenza può essere riassunta in una formula: Atene era una cultura del discorso e del giudizio, Roma una cultura della musica e della percezione immediata".

[78] De acordo com a *Retórica a Herênio* (7), é objetivo do exórdio é tornar o ouvinte *docilem* (dócil), *beniuolum* (favorável) e *attentum* (atento). Cf. Manuwald (2011: 100) que afirma que o prólogo de Plauto e Terêncio são uma evidência de que os autores buscavam despertar a simpatia da audiência desde o princípio.

familiar a todos, possibilita-se a fruição do "como acontece". Terêncio, por sua vez, não expõe o argumento de *Adelphoe* e tem de recorrer a outros mecanismos para granjear o público. [79]

Embora a recusa pelo prólogo narrativo seja um aspecto importante para o programa poético de Terêncio, seria errôneo propor que se trate de uma atitude exclusiva de nosso poeta.[80] Esses mesmos versos nos remetem a uma comédia anterior de Plauto, o *Trinummus* (v. 16-7): *sed de argumento ne exspectetis fabulae:/ senes qui huc venient, ei rem vobis aperiente* "Mas não esperem pelo argumento da peça, os velhos que virão aqui é que apresentarão a história para vocês". A semelhança entre os versos dos dois comediógrafos nos faz supor que tal afirmação fosse repetida em alguns prólogos[81] e que talvez a presença da *narratio* fosse antes uma corrente majoritária da comédia nova do que uma prática quase obrigatória.

Devemos atentar, porém, para dois fatos: primeiro, que a recusa do prólogo narrativo não é programática em Plauto,[82] mas é em Terêncio, pois, ao contrário do primeiro, nenhum de seus prólogos que chegaram até nosso tempo traz a *narratio*.[83] Segundo, mais do que a recusa do prólogo narrativo, Terêncio faz uma substituição deste pela polêmica poética,[84] em que o *prologus* fala em defesa das qualidades poéticas do comediógrafo. Desse modo, o poeta transforma o prólogo, nos termos de Piazzi (2006: VIII), no "spazzio dell'autore"[85]. Voltemos para o início de *Adelphoe* e observemos como o poeta traz tais conflitos:

> *Postquam poeta sensit scripturam suam*
> *ab iniquis obervari e adversarios*
> *rapere in peiorem partem quam acutir sumus,*

[79] Sobre a diferença entre festivais gregos e romanos, cf. Beare (1950: 152) "The prologues of Plautus and Terence are quite diferente from what we know of the greek prologues. The difference was that between information and propaganda. The Latin writers were not able to assume that their audience is interested in the play. Their prologues are designed above all things to secure a hearing of the play".

[80] Sobre prólogos metapoéticos em outros dramaturgos romanos e sobre a auto-defesa em prólogos de Cecílio e nas *togatae* de Afrânio, cf. Manuwald (2011: 249-50)

[81] Cf. Goldberg (1986: 32): "This sounds like a formula, and thus hardly a surprise to the audience". Para Taladoire (1972: 100), Terêncio fez um gracejo intencional que dialoga com a obra de Plauto.

[82] A leitura de Parker (1996: 602) é diferente mas complementar à nossa, pois, para ele, Plauto escreve prólogos metapóeticos – como Terêncio – e seus prólogos totalmente narrativos são exceção. Exceções ou não, Plauto escreve prólogos narrativos, ao contrário de nosso comediógrafo.

[83] Sobre o "programa Terenciano", Taladoire (1972: 100): "faisant une règle de ce qui était jusqu'à lui une exception".

[84] Paratore (1987: 119) afirma que antes dos prólogos de Terêncio, havia apenas uma sutil indicação de polêmicas dessa natureza no fragmento do livro VII dos *Annales* de Ênio, em que se ralata um ataque a Névio. Ainda de acordo com o crítico, os prólogos de Terêncio teriam, por isso, um valor testemunhal de seu tempo, posicionamento este com o qual não concordamos. Ainda que seja possível que Terêncio tenha reelaborado a realidade em seus prólogos, não nos é possível verificar tal informação. Ademais, cabe-nos antes a investigação dos efeitos poéticos que a representação de tal polêmica traz.

[85] Sobre isso, cf. também Goldberg (1986: 32). Embora seja tentador interpretar os prólogos de Terêncio como um momento de quebra da ilusão dramática, é preciso cuidado com esse posicionamento. Tratam-se, antes, de uma nova recriação artística da realidade. Como diz Gilula (1989: 105): "The prologues, therefore, are texts intended to create a dramatic illusion of reality".

indicio de se ipse erit, vos eritis iudices
laudin an vitio duci factum oporteat.

Percebendo o poeta que a seu texto assistem homens injustos e que seus adversários se lançam a lacerar a peça que encenaremos, o promotor de seu caso será ele mesmo, vocês serão os juízes se seu feito [5] deve ser tomado como vício ou virtude.
(*Adelph.* 1-5)

O prólogo se abre instaurando um contexto agonístico, em que o poeta deve se defender de acusações lançadas a seu texto por homens injustos. Com efeito, o léxico dos versos 4-5 alude diretamente ao contexto judicial: *indicio*, "evidência" e *iudices*, "juízes" (v. 4).[86] *Indicio* e *iudices* atribuem papéis típicos do tribunal para cada uma das esferas envolvidas no espetáculo teatral: o próprio poeta, pelo discurso do *prologus*, testemunhará e discursará a seu favor;[87] a audiência não será apenas o público de uma representação teatral, mas os juízes de um caso poético: a comédia que o poeta escreveu deve ser considerada boa ou ruim? Iniciando com *postquam* (v. 1), empregado com um matiz entre causal e temporal, Terêncio se apresenta como uma vítima que tem necessidade de se defender e confiar ao público os rumos da polêmica. Sobre os adversários invejosos, pouco ou quase nada sabemos. Em outros prólogos, um deles se destaca e, de acordo com Nahim Santos Carvalho Silva (2009):

> O nome de seu principal acusador não é mencionado nenhuma vez em seus prólogos, pois a Lei das Doze Tábuas impunham pena capital para o poeta que atentasse contra a reputação de alguém (Rodriguez, 2006: 138). Contudo, Donato infere, a partir das referências feitas por Terêncio, que o *maleuolus uetus poeta* era Luscio Lanuvio (*Comm. Eun.* prol. 4.1; Cf. *Eugr. Comm. Eun.* prol. 10), que, após a morte de Cecílio Estácio, tornou-se o mais proeminente membro do *Collegium Poetarum*, associação de poetas e atores de Roma (Duckworth, 1952: 62; Goldberg, 1986: 53; López e Pociña, 2007: 248).[88]

[86] Convém notar que Horácio (*Ars.* 78) emprega de vocabulário semelhante para uma contenda poética. Lemos *sub iudice* usado para tratar da disputa sobre a autoria dos carmes elegíacos.
[87] Ocasionalmente, o *prologus* fala em primeira pessoa, como no caso de *Heuat.* em que Ambívio Turpião, consagrado líder de uma trupe de teatro fala sobre suas preferências e dificuldades. Lembremos que tal ação reflete diretamente em elogios a Terêncio. Cf. Gilula (1989: 99-100).
[88] Ainda sobre Luscio Lanuvino, cf. o julgamento de Taladoire (1972: 98) que reflete os prólogos de Terêncio: "Luscius Lanuvinus, poète à succès, qui croit, après la mort de Cecilius, régner sur le tréteau romain, et qui fut [...] um puriste, em apparence, attentif à la salvegarde des modèles obligés, mais, en réalité, um jaloux de la profession". Cf. também Manuwald (2011: 251) que indica vantagens retóricas na abordagem indireta de Terêncio: "Terence never names his main opponent; instead, he confronts him as a paradigmatic representative of a particular way of writing, which allows him to attack this style more forcefully".

Tão importante (se não mais) quanto o ataque ao adversário é a promoção do público. Alçá-lo ao *status* de júri é uma estratégia de elevação para despertar sua *fides*. Essa confiança do poeta em seu público retorna no final do prólogo:[89]

Facite aequanimitas
25 *poetae ad scribendum augeat industriam.*

> Permaneçam imparciais para fomentar o empenho do [25] poeta em escrever. (*Adelph.* 24-5)

Em suma, no prólogo de *Adelphoe*, Terêncio se apresenta como um bom poeta perseguido por adversários injustos. Acuado, o poeta transforma o espaço do prólogo numa paródia judicial em que caberá ao honesto público o papel de juízes.[90] Recorrendo aos demais prólogos de Terêncio, é possível perceber outras manifestações dessa mesma *persona*. Em *Hecyra*, por exemplo, vemos que o *prologus* também se compara a um advogado/orador: *Orator ad uos uenio ornatu prologi* "É como orador que venho até vocês, vestido com figurino de prólogo" (v. 8). Além disso, como lembra Aline Lazaro (2016: 49), a sobreposição dos contextos teatrais e judiciários é reiterada pelo léxico, como *causa*, no sentido técnico. O poeta acuado também fala em *Andria* que sabe que seu prólogo não-narrativo é insólito, mas a necessidade de se defender dos injustos é inevitável: *nam in prologis scribundis operam abutitur,/ non qui argumentum narret sed qui maleuoli/ ueteris poetae maledictis respondeat* (v. 5-7) "Pois ele se desgasta na tarefa de escrever prólogos não para expor o enredo, mas para responder às ofensas de um velho e maledicente poeta". Podemos observar em *Phormio*, também: *ille ad famem hunc a studio studuit reiecere: hic respondere uoluit, non lacessere* (v.

---

[89] Note-se a semelhança com o prólogo de *Hecyra* (v. 55-7): *mea causa causam accipite et date silentium, ut lubeat scribere aliis mihique ut discere novas expediat posthac pretio emptas meo* "a fim de que a outros apraza escrever e para que me desimpeça de ensaiar novas peças depois desta, compradas com meu dinheiro". Trad. Aline Lazaro (2016: 51). Com *Heaut.* (v. 11-2): *oratorem esse voluit me, non prologum:/ vostrum iudicium fecit; me actorem dedit*. "Quis que eu fosse um Orador, não um Prólogo: tornou-lhes juízes, fez-me representá-lo" e (v. 40): *mea causa causam hanc iustam esse animum inducite*. "Tenham em mente, por minha causa, que minha causa é justa". Com *Eun.* (v. 30): *id ita esse vos iam iudicare poteritis.* "Vocês já poderão julgar se é assim" (traduções nossas).

[90] Note-se a observação de Adriane Duarte (2000: 40) sobre as semelhanças entre os prólogos de Terêncio e as parábases de Aristófanes: "Mais tarde, sob a influência da tragédia, a comédia teria incorporado o prólogo e o párodo na forma em que aparecem nas comédias aristofânicas e transferido a parábase para o meio da peça. Os prólogos de Terêncio são de especial interesse no exame dessa questão, uma vez que tratam de polêmicas literárias, como algumas das parábases aristofânicas e, por isso, é tentador vê-los como uma transformação dessa seção". De fato, muitos dos elementos que destacamos na análise do prólogo terenciano até agora coincidem com a definição geral de parábase que Adriane Duarte traz (idem: 231): "Também é preciso destacar que a parábase não se restringe à metalinguagem, mas se define por estabelecer, através do coro, um canal de comunicação direta entre o comediógrafo e a comunidade, com o objetivo de produzir um consenso público". Infelizmente, foge ao escopo desta dissertação a investigação de evidências sobre uma possível influência de Aristófanes sobre Terêncio nesse aspecto.

18-9) “Aquele decidiu tirá-lo de seu trabalho e deixá-lo passando fome. Este quis se defender, não atacar”.

Voltando a *Adelphoe*, vemos que a maior parte do prólogo (v. 6-21) se dedica a explorar a acusação lançada ao poeta.[91] Terêncio responderá a duas delas: roubo (*furtum* v.13) e ajuda de patronos influentes (v.15-16) na escrita. Falando especificamente da primeira acusação, o *furtum* consistiria em se servir de um original grego já adaptado ao público romano por outro autor:

> *Synapothnescontes Diphili comoediast:*
> *eam Commorientes Plautus fecit fabulam.*
> *In Graeca adulescens est qui lenoni eripit*
> *meretricem in prima fabula: eum Plautus locum*
> *reliquit integrum, eum hic locum sumpsit sibi*
> *in Adelphos, verbum de verbo expressum extulit.*
>
> *Synapothnescontes* é uma comédia de Dífilo: dela, Plauto compôs a comédia *Commorientes.* Na grega há, na primeira cena, um jovem que rapta uma meretriz de um alcoviteiro: nessa passagem, Plauto não mexeu; dessa passagem, este poeta se serviu n’*Os Adelfos* trazendo-a traduzida palavra por palavra.
> (*Adelph.* 6-11)

Pelos versos acima, pode-se inferir a postura dos rivais de que um original grego só poderia ser utilizado uma vez. O furto seria, para o pensamento de seus rivais, servir-se de uma mesma peça grega que outro autor latino tenha usado. É lícito supor, então, que os rivais possuem a crença de que um texto é sempre traduzido ou adaptado da mesma forma, gerando, assim, resultados idênticos. A defesa do poeta consiste em afirmar que, apesar de ele e Plauto terem usado a mesma peça de Dífilo, Terêncio se serviu apenas de uma passagem não utilizada pelo outro comediógrafo latino, sendo, portanto inédita e traduzida integralmente. Ademais, para Ariana Traill (2013: 321-2), a afirmação de que Terêncio faz uma tradução literal dificilmente pode ser interpretada como verdadeira, afinal, essa prática era estranha aos autores da *palliata* e dificultaria a adaptação métrica para o latim.[92] Muito mais coerente, ainda de

[91] Mantendo a analogia com o contexto judicial, vemos que Aristóteles defende a necessidade de que aquele que toma a palavra após uma acusação se defenda imediatamente: “Efetivamente, o orador que se defende, mal se apresenta diante do tribunal, tem de forçosamente dissipar os elementos de oposição, de tal forma que tem de destruir, antes de mais nada, a acusação do oponente” (Aristóteles. *Ret.* 1415a).

[92] De acordo com Manuwald (2011: 20-1), de fato, os romanos introduziram na Europa a prática da tradução como processo artístico, questionando a ideia da translação palavra por palavra e propondo uma transposição do sentido geral e da estrutura da peça e das cenas para um novo contexto. Sobre isso, recomendamos o verso 7 de *Eun.*, em

acordo com a estudiosa (idem: 322-3), era haver modificações de questões específicas do universo grego para facilitar a compreensão dos latinos e outros efeitos. Possivelmente, Terêncio exagera o grau de fidelidade empregado para se eximir de qualquer semelhança com outras imitações latinas, já que sua lealdade para com o material grego. Reforçando a ideia da novidade, vemos:

> *Eam nos acturi sumus novam; pernoscite*
> *furtumne factum existumetis an locum*
> *reprehensum qui praeteritus neglegentiast.*
>
> Nós vamos encená-la pela primeira vez: vejam bem se acham o feito um furto ou resgate de uma cena que foi deixada de lado por negligência.
> (*Adelph.* 12-4)

Considerando que o prólogo é o espaço de despertar o interesse do público, é lícito supor que uma peça ser *noua* (v. 12) seja um critério positivo, caso contrário, não mereceria destaque.[93] Terêncio, em suma, corrigiu informações e transformou em virtude o que seus adversários consideraram vício. Não se tratava de roubo, mas de resgate de algo que ficaria desconhecido a depender apenas dos textos de Plauto. Terêncio também consegue, com esses versos, sugerir que a liberdade no trato com as fontes não é uma exclusividade sua, mas algo praticado por Plauto. Desse modo, em última instância, nosso poeta se filiou a Plauto, apresentando seu trabalho como complementar ao dele. Como expusemos na introdução, Terêncio não reucsa a tradição, mas estabelece uma linhagem de grandes autores cômicos e busca se filiar a ela,[94] não de modo servil, mas deixando sua contribuição e mesmo sugerindo

---

que o poeta acusa seu rival de traduzir bem e escrever mal, destruindo as qualidades do texto original por uma fidelidade excessiva, servil.

[93] Lazaro (2016: 51) mostra como o critério da novidade era importante para o prólogo de *Hecyra*: "Observe-se como esse aspecto é ressaltado de modo enfático: às menções ao adjetivo *nouus* ("novo", "inédito") – *nouast, nouum* (seguidos em Hec. 2); *pro noua* (Hec. 5) – acrescenta-se a afirmação de que tal comédia ainda viria a ser conhecida: *quaeso hanc noscite* (Hec. 8)". Knapp (1919: 53) faz um levantamento das ocasiões em que Terêncio destaca que sua comédia é nova: *Adelph.* 12; *Heaut.*7, 29, 34, 43; *Hec.* 2, 5; *Phorm.* 24.

[94] A linhagem de autores é uma estratégia de defesa e legitimação: Cf. *Andria* (v. 18-20): *qui quom hunc accusatn, Naevium Plautum Ennium/ accusant quos hic noster autores habet, quórum aemlari expotat neglegentiam/ potius quam istorum obscuram diligentiam*. "Quando aqueles o acusam, é Névio, Plauto e Ênio/ que acusam, os quais ele tem como autoridade,/ cuja negligência prefere emular,/ ao invés da obscura diligência daqueles outros" (trad. de Gabriel Rossi, 2016). *Heaut.* (v. 20-1): *habet bonorum exemplum quo exemplo sibi/ licere id facere quod illi fecerum putat.* "Tem o exemplo dos bons poetas, exemplo pelo qual, julga que lhe é permitido fazer o que eles fizeram". De modo mais sutil, no prólogo II de *Hecyra* (v. 14-5) quando Ambívio Turpião menciona que já encenara peças de Cecílio e que passou pelos mesmos problemas de abandono da audiência: *in is quas primum Caecili didici novas/ partim sum earum exactu', partim vix steti.* "Nas peças que primeiro ensaiei – as de Cecílio (então indéditas) –, por vezes fui abandonado no palco, por vezes me mantive de pé com dificuldade" (trad. de Aline Bragion, 2016)

destaque em relação a uma falha de Plauto. Como ressalta Franko (2013: 36) sobre o jogo entre recusar e aceitar a tradição:

> The speaker proceeds to trumpet Terence's adherence to tradition, technique that pulls us in two contradictory directions. On the one hand, it promises that the upcoming show conforms to the established and enjoyed tradition. On the other hand, it may raise suspicions that somehow the show's adherence to tradition requires a defense or explanation, suggesting that Terence is desperately asserting that his innovative work is really traditional after all.

A mesma acusação de *furtum* aparece no prólogo de *Eunuchus*. O poeta rival, percebendo que personagens da peça de Terêcio eram muito semelhantes a personagens usados por Névio, clamou que ele roubara uma peça do poeta latino.[95] A resposta de Terêncio é o desconhecimento (*si id est peccatum, peccatum inpudentiast/ poetae, non quo furtum facere studuerit.* "Se isso é uma falha, é uma falha pela ignorância do poeta, não por ter decidido praticar um roubo" v. 27-8) e afirma que sua única fonte para inserir um soldado e um parasita foi uma peça de Menandro chamada *Colax* (v. 30-4).

Vejamos a segunda acusação lançada contra Terêncio no prólogo de *Adelphoe*:

15 *Nam quod isti dicunt malevoli, homines nobilis*
hunc adiutare adsidueque una scribere,
quod illi maledictum vehemens esse exstimant
eam laudem hic ducit maximam, cum illis placet
qui vobis universis et populo placent,
20 *quorum opera in bello, in otio, in negotio*
suo quisque tempore usust sine superbia.

> [15] Agora, quanto ao que estes maledicentes aí afirmam, que homens nobres ajudam amiúde o poeta a escrever, isto que eles veementemente crêem ser uma ofensa, este toma como o maior dos elogios, pois agrada àqueles que a todos vocês do público e ao povo romano agradam. Homens [20] cujos serviços na guerra, no ócio e nos negócios, foram usados por cada um de vocês, em seu tempo, sem soberba.
> (*Adelph.* 15-21)

Terêncio não afirma que acusação de ter recebido ajuda de homens poderosos é falsa, apenas inverte o valor do fato: receber ajuda de homens nobres não é repreensível, mas

[95] *Eun.* v. 23-6.

admirável.[96] Para se legitimar, Terêncio não louva a si mesmo, mas aos homens virtuosos que supostamente reconheceriam sua qualidade poética. Como lembra Lisa di Piazzi em sua introdução a *Adelphoe* (2006: XV), estar ligado a homens nobres – os quais o público normalmente associava a um ambiente de alta cultura e de uma tradição de filosofia e de arte – era de grande interesse para Terêncio, que encarnava o ideal que remete a Ênio, do poeta cliente: o cultor das artes liberais de estrato humilde, que por conta de sua excelência se associa aos grandes.[97]

Tais homens, talvez os próprios realizadores dos *ludi funebris*[98] nos quais a peça foi encenada, prestaram inúmeros serviços ao povo, sem nenhum tipo de arrogância, tanto em tempos de guerra, quanto de paz.[99] Por meio desse procedimento retórico, Terêncio se une à audiência contra o rival, sugerindo que atacar quem recebe ajuda dos homens nobres equivale a atacar o povo romano como um todo. Em última análise, podemos assumir que Terêncio reconhece ter recebido ajuda, mas não considera isso um problema: ao contrário, é um traço distintivo de sua qualidade, que o fez ser procurado pelos homens nobres de Roma. O *Heautontimorumenos*, já apresentou a acusação de ajuda por parte de amigos influentes: *tum quod malevolu' vetu' poeta dictitat/ repente ad studium hunc se adplicasse musicum,/ amicum ingenio fretum, haud natura sua*. "Então, quanto ao que o velho e maledicente poeta vive repetindo, que ele se dedicou a escrever comédias de uma hora para a outra, apoiado no engenho de amigos, não em sua natureza..." (v. 22-24).

Como expusemos e ilustramos pelas acusações acima, há uma homogeneidade nos prólogos de Terêncio que nos permite vê-los como um discurso único, com uma ligação mais forte entre todos eles do que entre cada um com os enredos das peças subsequentes. Ainda que algumas acusações estejam presentes em uma peça e não em outra, é relativamente simples

---

[96] Considerando a argumentação de defesa em um tribunal, diz Aristóteles: "Um outro tópico, de forma a ir ao encontro de todos os pontos em questão, é considerar que o fato não existe, ou que não é prejudicial; ou então que não o é para este indivíduo ou não é tão importante; ou não é injusto ou não é muito; ou não é vergonhoso, ou não possui tal ordem de grandeza" (*Ret.* 1416a).

[97] Piazzi (2006: XVI).

[98] Dupont (1995: 6-2) afirma que o financiamento dos *ludi* era um investimento considerável por conta de seu organizador, mesmo que o estado fornecesse algum módico incentivo: cabia ao responsável construir o palco, adquirir a obra teatral de um escritor (uma para cada dia de *ludi*), pagar a companhia, os testes, os atores principais, as vestimentas, o cenário etc. Sobre o interesse em produzir um um *ludi* por ocasião do funeral de um nobre, Florence Dupont (1995: 16) declara: "L'efficacia delle cerimonie della memoria che sono i funerali aristocratici è legata soltanto alla loro qualità spettacolare, perché nessun *monumentum* – testimone di memoria – sopravviverà, né poema né scultura in pietra".

[99] López e Pociña (2007: 184) afirmam que Terêncio não se defende vigorosamente da acusação de ter recebido ajuda de amigos poderosos porque era de interesse desses mesmos homens serem reconhecidos no campo teatral. Cabe a reflexão sobre esse ponto, afinal, uma vez que os nomes não são mencionados diretamente: seria mais uma evidência de que tais homens nobres seriam os organizadores do festival e, portanto, qualquer menção seria desnecessária?

traçar um panorama das acusações lançadas contra Terêncio,[100] classificando-as em dois grupos com ramificações: acusações relacionadas a procedimentos indevidos na composição das peças e acusações relacionadas à falta de qualidade do texto gerado. Dois pontos merecem ser comentados aqui: primeiro, em *Adelphoe*, as duas acusações se relacionam ao primeiro caso;[101] segundo, Terêncio se defende da acusação de *furtum* alegando ter empregado um procedimento que já lhe conferiu represálias em prólogos anteriores: a *contaminatio*.[102] Esta é justamente a acusação central em *Andria*, sua primeira comédia:

> *quae convenere in Andriam ex Perinthia*
> *fatetur transtulisse atque usum pro suis.*
> *id isti vituperant factum atque in eo disputant*
> *contaminari non decere fabulas*
>
> Ter transportado o que convinha de *Perinta* para *Andria* e [10] usado para seus interesses: a isto estes repreendem e apregoam que não se deve contaminar peças. (v. 9-12)

E no *Heautontimorumenos*:

> *nam quod rumores distulerunt malevoli*
> *multas contaminasse graecas dum facit*
> *paucas latinas*
>
> Agora, o que os boatos mal-intencionados espalharam, que ele contaminou muitas peças gregas enquanto fazia poucas latinas...
> (v. 16-8)

Kujore (1974: 40-1) reconhece três sentidos atribuídos ao verbo *contaminare*: "estragar", "combinar" e "estragar combinando". O crítico defende que não havia diferença entre *furtum* e *contaminatio* para os rivais de Terêncio, consistindo simplesmente em "estragar pela omissão ou pelo acréscimo de personagens ou situações", mas o poeta a desvirtuou para

[100] Tal lista de acusações é trabalhada pelos pesquisadores de modo muito semelhante, com pequenas variações. Sobre isso, cf. Hunter (1985: 30), López e Pociña (2007: 204), Piazzi (2006: IX), Radice (1976: 16).

[101] O prólogo de *Phormio* traz a acusação sobre falta de qualidade da peça. De acordo com Terêncio, o velho poeta, após perceber que não conseguiu fazer o poeta desistir de escrever, passou a criticar suas comédias, afirmando que sua linguagem seria sem vigor e suas cenas sem força: *qui ita dictitat, quas ante hic fecit fabulas/ tenui esse oratione et scriptura levis* (v. 4-5).

[102] A concepção de *contaminario* apresentada por Terêncio em seus prólogos é a mistura de fontes gregas para compor uma única peça latina. Segundo o OLD (426) o primeiro sentido de *contamino* é o de poluir, contaminar ou infectar com uma doença. O segundo sentido, de piorar a qualidade pela mistura de materiais, segundo o mesmo livro, é o aplicado a Terêncio por seus críticos. Com efeito, o mais antigo registro do termo *contaminatio* num contexto poético ocorre no *corpus* de Terêncio. Sobre a prática, cf. Dupont (1988: 103).

um sentido de misturar peças. Beare (1950: 90) também acredita que o sentido de misturar peças para *contaminatio* é uma influência de Terêncio:

> This second explanation appears, however, to be merely an influence of Terence's own word in the prologue to the *Heautontimorumenos.* It is unlikely that a common Latin word meaning "sully", "spoil", should, in two passages, and two only, bear the neutral sense 'combine'. [...] The accusation was that Terence had altered his Greek originals and in doing so, he has spoiled them.

Gabriel Rossi (2016: 27-8) lembra que Terêncio não reivindica a invenção da prática da *contaminatio* para si, ao contrário, mostra que outros autores, Névio, Plauto e Ênio também a fizeram e que isso legitima sua prática. Se contaminar peças é errado, Terêncio não quer estar certo, como seus grandes antecessores também não estiveram.[103]

Porém, a análise do prólogo de *Adelphoe* e dos demais prólogos de Terêncio não pode se pautar exclusivamente na necessidade de se defender. A escolha por hospedar a polêmica poética possibilita divulgar suas qualidades sem parecer arrogante, graças ao artifício retórico da necessidade de defesa. Pode-se dizer que, *mutatis mutandis*, o prólogo de uma comédia é concebido com a mesma natureza do exórdio (ou proêmio) de um discurso: obter a atenção e a boa disposição (*fides*) do público para com o autor/orador e sua peça/discurso.[104] Apresentar-se como um bom poeta acossado pelos invejosos é uma estratégia de *captatio beneuolentiae*.

Nesse sentido, o primeiro verso do prólogo pode auxiliar nosso entendimento: *postquam poeta sensit scripturam suam* ("Percebendo o poeta que a seu texto assistem" *Adelph.* v.1). O contato inicial com o público se dá em um verso totalmente composto por aliterações – repetição de fonemas consonantais em início de palavras – em /p/ e em /s/.[105] Terêncio escolhe iniciar a peça impressionando a audiência com sua capacidade de elaboração poética: diante de um poeta que maneja tão bem um recurso como a aliteração, convinha prestar atenção,[106]

---

[103] Para Manuwald (2011: 150), a *contaminatio* é uma das maiores evidências da novidade trazida pelos autores da *palliata*: "This strategy is perhaps one of the clearest indications of the independence of Roman comic playwrights and their self-confident exploitation of Greek material". Ou ainda: "Altogether the procedures of Roman comic poets lead to the conclusion that they created a Roman form of comedy by remodelling Greek versions and adapting them to contemporary Roman taste" (Manuwald, 2011: 151).

[104] "Há ocasião para a introdução [*proemium*] quando, sem demora, deixamos os ouvintes com boa disposição de ânimo para nos ouvir. É, portanto, empregada para que possamos tê-los atentos, dóceis e benevolentes" (*Ret. Her.* I, 6).

[105] Note-se a semelhança com *Phormio* (v. 1): *Postquam poeta vetu' poetam non potest*, com quatro manifestações do fonema /p/: "Depois que não pôde o poeta velho impossibilitar que nosso poeta". Victor (2012: 671-2) afirma que o gosto pela repetição de sons, como aliterações e assonâncias são muito frequentemente usadas em contextos de trabalho com a palavra. Ainda de acordo com ele, Terêncio teria explorado, também, o *homoioteleuton*, ou seja, terminações iguas das palavras que, não necessariamente, estão no mesmo caso em latim, mas, em geral, coincedem com quebras métrico-sintáticas. Sobre o *homoioteleuton*, cf. Duckworth (1994: 343).

[106] Sobre aliterações na comédia romana, cf. Duckworth (1994: 342). Em sua dissertação de mestrado sobre *Hecyra*, Aline Bragion (2016: 50) não menciona as aliterações, mas demonstra como outros recursos poéticos

sobretudo quando esse comediógrafo tão talentoso se mostra acossado pelos invejosos. Com efeito, a aliteração é um recurso de linguagem que testemunha o quanto o prólogo foi utilizado por Terêncio para impressionar sua audiência: nos 25 versos que o compõem, encontramos 11 ocorrências, além de uma assonância (*uehemens esse existumant* v. 17). A título de comparação, no primeiro ato da peça, composto por 115 versos, temos apenas um caso de aliteração, quando Dêmea se exalta (*profundat perdat pereat* v. 134). A própria polêmica poética no prólogo é um recurso que busca despertar a curiosidade do público, por meio do estranhamento. Diretamente ligado à curiosidade do público e à recusa do prólogo expositivo está a suspensão do argumento.[107] Deixando-o para a cena inicial no diálogo e nas ações de Dêmea e Micião, o poeta captura o interesse e curiosidade do público e, ao mesmo tempo, garante a atenção destes ao longo do começo do drama propriamente dito.

Em suma, tendo realmente acontecido a troca de acusações entre os poetas ou não, cabe-nos considerar o uso que o poeta faz da representação desse embate, uma vez que a polêmica poética está inserida num momento de despertar do interesse do público.[108] Este interesse é mais difícil de ser obtido pelos dramaturgos latinos do que por seus modelos gregos, pois, assumindo as informações das didascálias como corretas, as peças de Terêncio foram apresentadas sempre em festivais, *ludi megalenses*, *ludi funebris* etc., momentos em que o teatro era mais uma atração em meio a diversas alternativas de entretenimento,[109] de modo que se tornava mais urgente e imperioso conseguir a *fides* do público. [110] Apresentando-se como um poeta talentoso – não apenas por ser alvo de inveja, mas demonstrando esse talento na

como antíteses e emprego de palavras de mesma raiz em posições próximas soam como uma brincadeira que tem como função solicitar a atenção da audiência de modo enfático.

[107] Cf. Radice (1976: 15-16).

[108] Obter o interesse do público era uma necessidade também pragmática, considerando que caso a peça não obtivesse sucesso, o dramaturgo devolveria o dinheiro investido pelo financiador dos *ludi* (cf. Dupont, 1995: 62).

[109] De acordo com Florence Dupont (1995: 33) os *ludi scaeneci* foram uma forma romana particular de entretenimento, público ou privado. Nele, o teatro não é a única apresentação, convivendo com a corrida de cavalos, combate entre animais, exibições de atletas dentre outras, algumas delas agrupadas sob o rótulo de *ludi circenses*. Para Manuwald (2011: 41), os festivais ofereciam um paradoxo aos dramaturgos: ao mesmo tempo em que oferecia a oportunidade de alcançar uma maior audiência, o colocavam em concorrência com outras fontes de diversão. Em outra obra, Dupont (1988: 10) lembra que os jogos romanos coincidiam com a temporada militar, começando em março e se encerrando em outubro, com exceção dos jogos da plebe que eram em novembro. Sobre a divisão dos *ludi*, temos o testemunho de Cícero no *De leg.* (II, 38): *Iam ludi publici quoniam sunt cavea circoque divisi, sint corporum certationes cursu et pugillatu et luctatione curriculisque equorum usque ad certam victoriam <in> circo constitutae, cavea cantui vacet ac fidibus et tibiis, dummodo ea moderata sint ut lege praescribitur* ("Os jogos públicos, uma vez que são distribuídos entre teatro e circo, são competições atléticas compostas por corridas, pugilato, lutas e corridas de cavalo determinadas até o circo numa vitória segura. O teatro é dedicado ao canto e aos cetros e flautas, da forma moderada como a lei prescreve").

[110] Essa leitura é combatida por Parker (1996: 598) que afirma que as atrações dos *ludi* se sucediam no mesmo espaço, mas em momentos (ou dias) distintos e começando pelo drama. Nesse sentido, não haveria disputa pela atenção da audiência. Ainda de acordo com o estudioso (idem: 599), *Hecyra* e *Adelphoe* foram apresentadas no mesmo evento, sendo, ambas, grandes sucessos. Outro artigo que contraria a ideia de um fracasso de *Hecyra* por não conseguir conquistar o público é *Os prólogos de Hecyra* de Aline da Silva Lazaro (2011).

construção dos versos – Terêncio usa da estranheza do público diante de um prólogo que abandona a *narratio* e eleva a audiência à posição de um júri. Podemos dizer, por fim, que o prólogo agonístico e a suspensão do argumento estão diretamente ligados à concepção poética maior de Terêncio de se recusar a utilizar os procedimentos padrões sempre da mesma forma.

O que veremos nos capítulos seguintes é que a recusa pelo prólogo expositivo tem uma importante relação com *Adelphoe*, pois Terêncio não coloca seu público em um estado de onisciência, que seria prejudicial para o desenvolvimento e conclusão da trama. *Adelphoe* é uma peça que trabalha constantemente com ambiguidade e surpresa, na qual, em última análise o público é manipulado (ou enganado?) pelo autor até o final: muito interessante, portanto, confiar a exposição do enredo a personagens, do primeiro ato, que têm visões parciais da trama. [111] De acordo com Ariana Traill (2013: 325): "Terence's audience had to go through the process of discovery along with the characters. [...] By dropping Menander's expository prologues, Terence famously exchanged irony for suspense and predictability for surprise".[112]

[111] De acordo com Enk (1947: 83-4) além de recusar o prólogo expositivo de Eurípides e Plauto, quando Terêncio afirma que uma parte será exposta pelos velhos e outra nas ações, ele também abre mão do recurso de Menandro de colocar uma divindade contando algum segredo importante no fim do primeiro ato.

[112] O primeiro a argumentar nesse sentido foi Frank (1928: 316-22). Sobre isso, cf. Conte (1996: 82); Duckworth (1952: 228) e Lefèvre (1969: 38 n. 40) para mais referências. Cf. ainda a exposição de Jean Beaujeau (*apud* Taladoire, 1972: 104): "Térence ne veut pas placer les spectateurs au balcon des dieux, d'où ils pourraient, partageant le privilège de leur omniscience, s'esclaffer devant l'embarras absurde et la vaine agitation de patins aveugles; il veut, au contraire, que le spectateur, autant que les conventions théâtrales le permettent, vive la parite *avec* ceux qui la jouent, qu'il soit pacé dans les memes conditions qu'eux et que l'intérêt qui l'attache à leur sort soit une curiosité sympathique".

II. O primeiro ato

> *Meu tio cônego fazia às vezes alguns reparos ao irmão; dizia-lhe que ele me dava mais liberdade do que ensino, e mais afeição do que emenda; mas meu pai respondia que aplicava na minha educação um sistema inteiramente superior ao sistema usado; e por esse modo, sem confundir o irmão, iludia-se a si próprio.*
> (*Memórias Póstumas de Brás Cubas.* Machado de Assis)

2.1 O monólogo de Micião: *pathos* e pedagogia

Como nos lembra Sharrock (2009: 93) todas as peças de Terêncio se iniciam *in medias res*. *Adelphoe* não é diferente, e Micião, um *senex*, é a primeira personagem a entrar em cena, chamando pelo escravo que foi acompanhar o filho no banquete da noite anterior e que ainda não retornara. Sua primeira fala, *Storax* (v. 26), é um vocativo que não recebe resposta, mas inaugura um monólogo de oitenta e um versos que só será interrompido pela chegada de Dêmea, seu irmão. O primeiro ato – como o *prologus* nos preveniu – traz dois velhos que apresentarão o enredo da peça. O monólogo[113] de Micião é responsável por grande parte dessa função, trazendo a *narratio* das diferenças entre os irmãos desde a mais tenra idade, bem como sobre o confronto quanto ao método de criação dos filhos.[114]

> *MI. Storax! Non rediit hac nocte a cena Aeschinus*
> *neque seruolorum quisquam qui advorsum ierant.*
>
> **Micião:** Estórax! (*Não há resposta*) Nem Ésquino nem nenhum daqueles escravos que foram a seu encontro voltaram do banquete desta noite.
> (*Adelph.* v. 26-7)

A fala inaugural de Micião revela que estamos diante de uma personagem abastada. O *senex* tem poder aquisitivo o suficiente para permitir ao filho frequentar banquetes (*cena* v. 26)[115] e para ter mais de um escravo, possivelmente para tarefas distintas: *seruolorum*

[113] Duckworth (199: 105-6) faz um levantamento das principais funções do monólogo cômico: expor o enredo da peça, algo que se passou fora do palco, ou algo que ainda acontecerá às vistas dos expectadores ou não; comentar sobre uma ação já conhecida pelos espectadores, deliberar sobre o curso da ação, delinear o caráter de uma personagem, apresentar um aspecto moral e gerar efeito cômico. Como veremos ao longo da dissertação, os monólogos podem ter diversas funções, sem que essas se anulem mutuamente. Comentaremos cada um detidaente.
[114] Convém observar semelhanças e diferenças entre as aberturas de monólogos de *Adelphoe* e da prática usual de Plauto, que muitas vezes se iniciam com comparações entre a personagem do monólogo e o mito ou outras pessoas (Cf. Fraenkel, 2007: 10). Mesmo que o estilo de construção não se repita igualmente, a comparação de Micião (v. 29-34) entre pais e esposas pode, em última instância, ser uma prática que remeteria a Plauto.
[115] De acordo com Edwards (1993: 188), o banquete foi o paradigma da vida pródiga até os tempos de Sêneca (cf. *De uita beata* 11.4). A estudiosa menciona que eram elementos comuns nesses eventos jovens e belos escravos que serviam as bebidas, prostitutas, atores, cantores e dançarinos, todos trazidos de "regiões exóticas" e que proviam atos sexuais, para além dasfunções que alguns deles normalmente exerceriam. Embora não tenhamos

quisquam (v. 27) – além de ser um genitivo plural – traz um diminutivo associado a escravos específicos para escolta.[116]

Contudo, convém notarmos, além da riqueza, a preocupação de Micião com o filho, reiterada nos versos que se seguem:

Profecto, hoc uere dicunt: si absis uspiam
quae in te uxor dicit et quae in animo cogitat
irata quam illa quae parentes propitii.
uxor, si cesses, aut te amare cogitat
aut helluari aut potare atque animo obsequi
et tibi bene esse, soli sibi quom sit male.
Ego quia non rediit filius quae cogito!
quibus nunc sollicitor rebus! ne aut ille alserit
aut uspiam ceciderit ac praefregerit
aliquid. Uah! quemquamne hominem in animo instituere aut
parare quod sit carius quam ipse est sibi!

Sem dúvida, é verdade o que dizem: se alhures você for ou se demorar por lá, é melhor que se concretizem [30] as acusações que uma esposa irada remoe em seu coração e atira contra você do que aquilo que pais zelosos imaginam. A esposa, se você demora, acha que está paquerando, sendo paquerado, ou que está bebendo, entregando-se às vontades do espírito e que está tudo bem com você; tudo mal só com ela. [35] Mas eu, porque meu filho não voltou, imagino cada coisa e me aflige cada pensamento agora! Tomara que ele não tenha congelado, caído n'algum lugar ou quebrado um osso... ah! Mas que homem mete na cabeça isso de arranjar algo que seja mais caro a si do que ele próprio!
(*Adelph.* 28-39)

Os versos acima atestam o carinho e a preocupação de Micião, que se identifica com o que entende por um pai "zeloso" (*propitius* v. 31). O *senex* se atormenta imaginando tudo

indicativos de que o banquete de Ésquino contivesse algum desses elementos (Terêncio emprega o substantivo *cena*), está claro que o imaginário romano concebia o *conuiuium* como uma celebração cara e luxuriosa.

[116] Duckworth (1994: 273) afirma que a posse de escravos era um fator que, por si só, não denota grande riqueza argumentando que Sóstrata vive em condições bastante ruins, mas possui dois escravos: Geta e Cântara. Discordamos de Duckworth pelos seguintes motivos: ainda que Sóstrata seja pobre, é possível que sua condição tenha sido adquirida após a morte do marido, de modo que os escravos seriam "herança" de épocas mais abastadas. Some-se a isso o comentário jocoso que Siro lança contra Dêmea afirmando que, se Dêmea tivesse um escravo como ele, seria um homem rico (v. 770).

quanto o rapaz poderia ter sofrido pela rua, como passar frio ou se machucar. Com relativo espanto, Micião exclama sobre os homens – como ele – que valorizam mais outras coisas ou pessoas do que a si próprio. Seu monólogo não deixa dúvidas quanto ao grau de afeição ou preocupação para com o filho.

É curioso que o título da comédia proponha um enredo baseado numa relação fraternal, mas que o primeiro vínculo apresentado de Micião não seja com Dêmea, mas com o filho, Ésquino. Além de ressaltar o sincero afeto do *senex* pelo filho,[117] postergar a "justificativa" do título permite ao poeta capturar a atenção e interesse do público. Do ponto de vista estrutural, é a tentativa de compreensão do que leva um homem a amar um flho mais do que a si próprio que leva Micião a introduzir a imagem de Dêmea, pois Ésquino é filho biológico deste:

atque ex me hic natus non est, sed fratre; is adeo
dissimili studio est iam inde ab adulescentia.
ego hanc clementem uitam urbanam atque otium
secutus sum et, quod fortunatum isti putant,
uxorem numquam habui. ille contra haec omnia:
ruri agere uitam, semper parce ac duriter
se habere, uxorem duxit, nati filii
duo: inde ego hunc maiorem adoptaui mihi:
eduxi a paruolo, habui, amaui pro meo;
in eo me oblecto: solum id est carum mihi.

[40] E mais, ele não é exatamente meu filho, mas de meu irmão. Este tem uma natureza completamente diferente da minha, já desde a juventude: eu busquei esta vida urbana e o ócio sereno e nunca me casei, (algo que o povo por aí considera uma sorte). Ele, ao contrário disso tudo, [45] vive no campo, sempre com poucos recursos e com dificuldade. Casou-se, nasceram dois filhos. Então, adotei o mais velho: eduquei-o desde muito pequeno, tratei-o e amei como se fosse meu: isso é

[117] Até o presente momento, não dispomos de bases para afirmar se o público estava familiarizado com o enredo da peça ou não. Relacionando ao fato de termos duas peças chamadas *Adelphoe* e inspiradas em Menandro, podemos supor que o público conheceria, no máximo, o enredo da que fora encenada por Plauto como *Stichus* (*Adelphoi 1* ou *A*) (200 a.C.) Cf. Cardoso (2006: 69). Sobre isso, Isabella Tardin Cardoso (2006: 30) aponta que: "As notas de produção (*didascaliae*) anuniam que essa comédia plautina é baseada na peça *Os Adelfos* de Menandro (*Adelphoe Menandru*). É provável que as didascálias plautinas transmitidas provenham de período posterior ao da montagem das comédias. No entanto, a informação quanto ao modelo deve ter ciculado na época de Plauto, visto que a fama do admirado dramaturgo grego certamente serviria de propaganda para o espetáculo em Roma". A estudiosa menciona ainda Petersman (2000: 84), que afirma que a terminação em *-oe* e *-u* (empregada em *Menandru*) são tentativas posteriores a Plauto de emular a linguagem arcaica de seu período (cf. Cardoso, 2006: 86).

meu maior prazer e só isso me importa.

(*Adelph.* 40-9)

Terêncio constrói o monólogo de exposição do enredo da peça de modo que ele também revele características da personagem que o enuncia. O poeta não colocou uma personagem protática cuja função única seria expor o enredo e depois deixaria a trama: Micião é personagem central e a *narratio* de abertura revela como as demais personagens são qualificadas a seus olhos: tudo o que sabemos sobre Dêmea nos é revelado a partir de sua perspectiva. *Adelphoe* se abre nos convidando ao relativismo. Micião demonstra que *sente* a paternidade, mas não compreende sua lógica, uma vez que lhe parece muito pouco sensato esse tipo de vínculo em que alguém coloca o bem-estar ou a felicidade de outrem acima de sua própria. Tal falta de lógica parece mais forte quando Micião confessa ao público que, na verdade, Ésquino é filho de Dêmea:[118] a ideia de um sentimento tão forte por alguém que sequer é propriamente seu filho lhe é ainda mais estranha.[119] Porém, o lado afetivo assume novamente o controle e, do verso 48 em diante, o carinho por Ésquino não deixa espaço para dúvidas.

Micião é uma figura dúbia para os espectadores nesse monólogo inicial, de acordo com Sander Goldberg (1986: 101). Primeiramente, ao se definir como *urbanus*, o velho usa de um adjetivo dotado de uma semântica negativa para a audiência de seu tempo. O estudioso aponta que o primeiro registro desse termo latino se encontra em Plauto, associado a *scurra*,[120] que tem uma semântica possível de "tapado" (*Most.* 15, *Trin.* 202) e que o termo aparece também na fala de Estrabax, o jovem do campo em *Truculentus*: *urbanos istos mundolos amasios* "esses amantes urbanos afetadinhos aí" (658). Em suma, o adjetivo *urbanus*, no *corpus* de Plauto e Terêncio teria uma conotação associada a um universo de relaxamento dos costumes.[121] Ainda segundo Goldberg, *otium*, isoladamente, não tem uma carga negativa. O cidadão romano dedicava um tempo especial para o *otium*, porém, buscá-lo sempre e deliberadamente como Micião assume ter feito ao longo de toda a sua vida (v. 42), configura um problema moral:

[118] Como afirma Bonner (1977: 16): "Very frequently, for various reasons, children were brought up and educated in the home of an uncle or aunt. The paternal uncle evidently often performd his duties, particularly as a guardian, with considerable severity of control […] But kindly affection was by no means always lacking, and sometimes, children were transferred temporarily to an uncle's charge whilst the father was still alive, for reasons of family convenience".

[119] Edwards (1993: 140) citando Horácio (*Carm.* 2.15.1-5) mostra uma tendência a associar aqueles que buscam o luxo à pouca inclinação para a paternidade/maternidade.

[120] Segundo o *OLD*, *scurra* designa "a fashionable city idler".

[121] É comum associar a postura liberal de Micião à influência helênica sobre os costumes romanos, em contraposição às severas virtudes cardinais romanas. Note-se o exemplo comentado por Cardoso (2000: 25-6) de *Stich.* 446-8, em que o escravo justifica sua participação em um banquete, dentre outros comportamentos inadequados, argumentando que, em terras atenienses, costumes diferentes daqueles dos romanos (e considerados errôneos) seriam normais.

otium sequi tem uma implicação de "não fazer nada"[122], ao contrário da noção do *otium cum dignitate*:[123] "*Suauis* Micio in his *pallium* advocating the pursuit of an urbane, leisurely life conjures up the indolence of that *otium graecum* Romans so often ridiculed" (Goldberg, 1986: 102).

No que diz respeito à visão da personagem sobre o casamento, concordamos com Arnott (1963: 143), que afirma que neste momento do primeiro ato, não está evidente se Micião partilha da visão dos *isti* que afirmam que não se casar é uma sorte (Donato afirma que *isti* é um uso *ad hoc* que se refere à plateia). A depender de seu posicionamento, o casamento final com Sóstrata é ou não uma punição. A visão da peça como um todo mostra, contudo, que Micião abomina a ideia, pois ridiculariza a ideia de se casar, principalmente por sua idade avançada (*ego nouo' maritus anno demum quinto et sexagesumo fiam* v. 938-9) e por achar Sóstrata uma "velha acabada" (*decrepitam* v. 939).[124] Em suma, Micião, mais uma vez, contraria o senso comum da sociedade, ressaltando o estranhamento de sua figura.

Sendo assim, familiarizado com o repertório da *palliata*, o público esperaria que Micião fosse um "almofadinha" (em termos atuais) pouco inclinado a despertar simpatia. Poderíamos pensar, então, que foi justamente por Micião começar despertando desconfiança, que Terêncio fez com que o *senex* apresentasse o quão sincero é seu afeto e defendesse seu modo de vida e de educação do filho. Falando sobre apresentação do caráter de personagens cômicas, Ortha Wilner (1938: 21-2) afirma que ela ocorre em três momentos principais: em prólogos expositivos, em monólogos e em diálogos.[125] Desconsiderando o prólogo expositivo, ausente em Terêncio, na peça propriamente dita teríamos uma bipartição entre autodefinição (quando

---

[122] Cf. os prólogos de Terêncio, em que estar em ócio significa privar o poeta de seu trabalho de escrever peças: *transdere in otium* (*Phorm.* 2) e *ut in otio esset* (*Hec.* 26), (Goldberg, 1986: 102).

[123] O *otium*, de acordo com Dupont (1995: 35) é o tempo tipicamente romano da interrupção das atividades políticas e militares: "Restituto alla vita privata, il citadino non impregnato (*otiosus*) può consacrarsi a se stesso, alle sue terre, alla famiglia, agli amici e clienti, al suo municipio". Sobre os riscos do *otium* de acordo cum uma visão tradicionalista romana, cf. Edwards (1993: 23): "A life devoted to literature and conteplation was often elided with a life devoted to pleasure. Neither was appropriate for na honourable Roman who should view his duties to the state as paramount".

[124] Podemos traçar um paralelo entre a figura de Micião e de Megadoro – de acordo com Agostinho da Silva, "o que tem grandes bens", ou "o que tem grandes qualidades" – velho rico e solteiro, da comédia *Aulularia* de Plauto. Como Micião (veremos adiante) Megadoro tem horror ao casamento ("quero estar morto antes de casado" *ut quidem emoriar prius quam ducam* v.154), principalmente, com uma mulher de idade próxima à sua ("Quem depois de certa idade, casa com mulher de meia-idade, e já velho emprenha a velha, só pode ter um nome para a criança. Sabes qual é? Póstumo" *Post mediam aetatem qui media ducit uxorem domum, si eam senex anum praegnatem fortuito fecerit, quid dubitas, quin sit paratum nomen puero Postumus?* V. 162-4 trad. de Agostinho da Silva). Há, contudo, um fator que diferencia Megadoro de Micião, pois aquele aceita (de fato, propõe) a ideia de se casar com Estáfila, filha de Euclião, pois lhe parece uma mulher bela, jovem e decente, ainda que não possa receber dote de sua família. O Micião de Terêncio casa-se visivelmente contrariado, unicamente para manter sua imagem de generosidade perante o irmão e outras personagens.

[125] Cf. Duckworth, 1994: 268-70 sobre estratégias de definição de caráter das personagens cômicas e sobre a técnica do contraste como delineador do caráter de cada personagem.

a personagem se define) e heterodefinição (quando vemos uma personagem pelos olhos de outra). Parece-nos evidente que o monólogo inaugural de Micião contém auto e heterodefinição: Dêmea. Não é difícil associar a escolha pedagógica de Dêmea (de acordo com Micião) à tradição romana[126] – mesmo que o enredo seja da *palliata* – e supor que o público estivesse inclinado a concordar com ele: Toliver (1950: 195) afirma que os registros apontam para uma grande severidade nos primórdios da educação dos jovens, já no tempo de Catão, o Velho, quando o ensino se pautava pela disciplina física e mental e pelas virtudes cardinais romanas, sem deixar espaço para uma formação cultural ampla.

Recorrendo ao estudo de Ortha Wilner (1930: 56-8) novamente, vemos que o contraste é uma técnica amplamente utilizada por Terêncio para compor o caráter das personagens principais, opondo discursos e atitudes de um e outro:

> Specific expression of contrast, the thing in which I am interested, is made either directly, through descriptions of character on the lips of some person of the play, or indirectly, by the contrasting reactions of the persons under consideration in situations calculated to exhibit such contrast

A primeira definição de Dêmea se enquadra no primeiro caso: pois seu caráter é apresentado ao público pelo ponto de vista de Micião e por uma visão antitética.[127] Enquanto Micião levou uma vida urbana, solteira e de cultivo do *otium*, Dêmea permaneceu às voltas com as agruras do campo e com seu modo de vida duro, simples e que envolve o casamento. Ao ressaltar as diferenças entre ambos desde a juventude, Micião parece sugerir que tais modos de vida distintos são escolhas, como se o sofrimento de Dêmea fosse opção e não imposição da falta de recursos. A relação entre dinheiro e modo de vida/criação dos filhos é essencial para nossa interpretação da peça, como demonstraremos ao longo desta dissertação. Pensemos, por exemplo – vide o monólogo acima e o resumo de Sulpício Apolinário –, que a falta de recursos financeiros foi, no início de tudo, um dos motivos que levou Dêmea a entregar em adoção o filho mais velho ao irmão Micião.[128]

50 *Ille ut item contra me habeat facio sedulo:*
do, praetermitto, non necesse habeo omnia

[126] Plutarco, Cato Maior, 20, por exemplo, mostra que a instrução intelectual fornecida por Catão, o velho, a seu filho era voltada à legislação romana e aos costumes ancestrais. Sobre isso, cf. Bonner (1977: 10)
[127] Ortha Wilner (1930: 58) afirma que este tipo de comparação, em que alguém fala de si mesmo em relação a outra pessoa, presente ou não, é a mais comum na comédia romana. De fato, esse procedimento se repetirá no quinto ato, quando Dêmea faz um monólogo (v. 855-81) comparando a si mesmo com o irmão, ausente, como neste caso. A autora defende que esse paralelismo é intencional, para apresentar diferentes pontos de vista sobre a mesma situação: a diferença no modo de vida e de criação dos filhos que há entre Dêmea e Micião.
[128] A percepção da importância do dinheiro também é trazida por Lesky (*apud* López e Pociña, 2007: 45) ao afirmar que, na comédia nova grega, o grande motivador das ações das personagens é o dinheiro.

pro meo iure agere: postremo, alii clanculum
patres quae faciunt, quae fert adulescentia,
ea ne me celet consuefeci filium.
nam qui mentiri aut fallere insuerit patrem
hau dubie tanto magis audebit ceteros.
pudore et liberalitate liberos
retinere satius esse credo quam metu.

[50] Esforço-me para que ele me considere da mesma maneira: dou, perdoo, não tenho necessidade de ter tudo sob meu controle. Em suma, acostumei meu filho a não esconder de mim o que os outros fazem escondido dos pais, coisas da juventude. [55] De fato, quem se atrever ou se habituar a enganar o pai e a mentir, se atreverá a tanto quanto ou a ainda mais contra os outros. Creio que é melhor controlar os filhos pelo respeito e generosidade do que pelo medo.
(*Adelph.* v. 50-8)

Atentemos para o modo como Micião decalara educar Ésquino. Primeiramente, é perceptível que Micião abriu mão da *ius patrium*, deixando seu filho mais livre, fazendo suas vontades e buscando despertar confiança nele. Analisando a motivação para tal atitude mais livre de criação do filho, vemos que ela se baseia por um lado emocional e por outro lógico. Dando regalias ao filho e criando uma relação de confiança, Micião esperava despertar no rapaz o mesmo carinho que tinha por ele. Analisando apenas por essa perspectiva, Micião incorreria no vício apresentado por Teofrasto (1978: 49) como *complacência* (*areskéia*): "[...] uma relação que se dispõe a agradar sem considerar o que é correto".[129] Entretanto, seria injusto interpretar a escolha de Micião como um mero "escambo de afetos", pois ele efetivamente acredita que uma educação livre forma um filho e um cidadão melhor. Nas palavras de Hunter (1985: 105): "Micio indulges Aeschinus' whims and apetites, not merely to win his affection, but out of a belief, which some would consider mistaken, that such an approach is educationally valuable".[130] Tendo Micião razão em sua crença, ou não, é uma crença sincera que motiva parte de sua ecisão. A divisão de Micião como alguém dividido entre paixões e lógica, que já anunciamos no capítulo, será essencial para nossa interpretação da peça e voltaremos a ela oportunamente.

[129] Todas as traduções de Teofrasto são de autoria de Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian.
[130] Cf. também Yamashita (2016): "There is no reason to doubt his deep love for Aeschinus (48-9), but his motives may no be purely unselfish". Discordamos, portanto, de Norwood (1923: 120) que enxerga na escolha pedagógica de Micião, uma manifestação direta de seu caráter elevado.

De acordo com Henry (1915: 58) os *senes* desempenham três papéis básicos nas comédias de Terêncio: ou são pais, advogados ou patronos. Adotando uma abordagem mais meta-poética – ou seja, interpretando as falas da personagem como alusões a convenções do gênero cômico –, podemos entender as afirmações de Micião sobre sua diferença de caráter para com Dêmea não apenas como tentativa de se distanciar do irmão, mas da personagem-tipo *pater iratus*, o "pai iracundo". É uma situação tradicional na *palliata*: o *adulescens* enganar (*fallere* v. 55) o pai com a ajuda astuciosa do *seruus callidus* para conseguir um dinheiro a ser destinado à compra de uma prostituta.[131] Ora, Micião está se despindo da possibilidade de ser um *pater iratus*,[132] pois não vai protagonizar acessos de fúria com o filho,[133] nem verbalizar ameaças de castigo, pois não crê no poder do medo para ensinar. Indo além, para ele, ser enganado pelo filho está fora de cogitação, pois buscou despertar a confiança no rapaz para dizer a verdade (ilusão de Micião, como demonstraremos oportunamente). Por nunca ter se casado e aparentar ser avesso ao matrimônio, Micião também se afasta da possibilidade de ser um *senex amator*, i.e., um "velho apaixonado" que cairá de amores por alguma moça que o colocará num papel ridículo perante os olhos dos espectadores.[134]

Como vimos, Micião se esforça em ser diferente dos demais: *postremo alii clanculum, / patres quae faciunt, quae fert adulescentia, / ea ne me celet consuefeci filium.* "Em suma, acostumei meu filho a não esconder de mim o que os outros fazem escondido dos pais, coisas da juventude" (v.52-54). Não por acaso, o verso 52 se inicia com o advérbio conclusivo

---

[131] Cf. *Eun.* v. 39, em que o poeta enuncia algumas das situações típicas da *fabula palliata*: *falli per seruom senem* "um velho sendo enganado por um escravo". Ou ainda, Stace (1968: 73) sobre a suposta subversão entre *seruus* e seu mestre: "A curious fact about these master/slave relationships is that the slaves who engineer deceptions are almost always doing so out of loyalty to their másters, they certainly had little to gain by working against them".

[132] Gratwick (2001: 45-7) faz uma interessante comparação que, ao mesmo tempo, aproxima e individualiza Micião. Em *Asin.*, Demêneto faz um monólogo inicial (v. 64-83) em que ele se mostra como alguém que conhece os amores do filho mas não se irrita com eles. Demêneto, ainda, usa um discurso generalizador próximo do que Micião faz. Ao contrário deste, porém, aquele é levado apenas por interesse, enquanto Micião tem outros aspectos mais nobres envolvidos.

[133] Cf. Horácio, *Arte Poética* v. 93-4: *interdum tamen et uocem comoedia tollit,/ iratusque Chremes túmido delitigat ore*. "Às vezes, todavia, levanta a voz a comédia e Cremete indignado ralha em tom patético" (trad. Rosado Fernandes). A passagem de Horácio é um indício de que os sermões irados eram relativamente frequentes na tradição cômica e, especificamente, terenciana, considerando o uso do nome *Chremes* por Terêncio em quatro comédias: *Andria*, *Heautontimorumenos*, *Eunuchus* e *Phormio*.

[134] O velho apaixonado, de acordo com Bianco (2003: 55) é uma tópica das mais presentes no teatro de Plauto – sete casos –, por exemplo. Para o estudioso, caracterizar um velho como *amator* ou *libidinosus* equivale a demolir seu respeito e sua imagem social. O *senex amator* plautino, para Bianco (2003: 56) é um velho casado tomado por uma paixão avassaladora por uma jovem e que é capaz de tudo em nome da satisfação do desejo. Ainda sobre o sobre o *senex amator* em Plauto, cf. Ryder (1984: 181): "Of the twenty-nine *senes* in the Plautine corpus, seven may legitimately be called *senex amator* - that is, an old man who for some reason contracts a passion for a young girl and who, in varying degrees, attempts to satisfy this passion. They are Demaenetus (*Asinaria*), Philoxenus and Nicobulus (*Bacchides*), Demipho (*Cistellaria*), Lysidamus (*Casina*), Demipho (*Mercator*), and Antipho (*Stichus*). Two others - Periplectomenos (*Miles*) and Daemones (*Rudens*) - still, perhaps, feel the sap rising, but they keep their instincts within acceptable limits, and both are regarded as *senes lepidi*, a description which usually denotes approval of a character". Sobre isso, cf. também Rocha (2009: 133-4).

postremo (“em suma”), indicando que os versos que se seguem seriam o resumo, a base de suas atitudes para com Ésquino: Micião criaria seu filho diferentemente do que fazem todos os outros. Mas, nenhum dentre “todos os outros”, incomoda-o mais que o irmão:

haec fratri mecum non conueniunt neque placent
uenit ad me saepe clamans quid agis, Micio?
quor perdis adulescentem nobis? quor amat?
quor potat? quor tu his rebus sumptum suggeris
uestitu nimio indulges? nimium ineptus es.

Meu irmão não concorda comigo e isso não lhe agrada. [60] Volta e meia vem até mim esbravejando: “O que está fazendo, Micião? Por que está pondo o nosso menino a perder? Por que ele tem amantes? Por que ele bebe? Por que você banca essas coisas, dá dinheiro demais para roupas? Você é mole demais”.
(*Adelph.* 59-63)

Dêmea, sim, de acordo com o discurso de Micião, tem potencial para um velho típico da comédia, sendo *rusticus* e irascível.[135] Dêmea demonstra insatisfação com a suposta condescendência de Micião no tocante àquilo que Edwards (1993: 175; 187) chama “prodigal pleasures” – associados, especificamente, a contextos de *conuiuium* – algo que seria o principal alvo de repreensão dos moralistas romanos: para eles, o indivíduo guiado pelos desejos corrompia sua essência e minava os alicerces do Estado.[136] A indignação de Dêmea ao constatar como seu irmão cria Ésquino revela outras características que, talvez, não estivessem nos planos de Micião. Dêmea, por exemplo, usa o dativo *nobis* (v. 61) para indicar como as ações de Micião, que supostamente estariam pondo o menino a perder, interessam também ao pai biológico. Dêmea tem um interesse maior pelos dois jovens e não por acaso lhe é tão ofensivo que Micião adote tal pedagogia. Micião, por sua vez, opõe-se apenas teoricamente à escolha pedagógica de Dêmea, sem se preocupar com os efeitos sobre o desenvolvimento de Ctesifão,

[135] Dupont (1988: 114) elenca as seguintes características típicas do *senex* cômico: ganância e avareza, irritabilidade e quase crueldade, ódio ao prazer e todas as suas formas e mesmo às relações extra-familiares; de fato, preferem o campo à cidade, o local da sociabilidade. Na mesma obra (1988: 117-8), a estudiosa afirma que os velhos tendem a impor aos jovens um universo grave, frugal e distante dos amores femininos, postura que, quando exacerbada, transforma-o num misantropo que desperta pouca simpatia no público.
[136] Edwards (1993: 176) lembra, ainda, a relação entre o lugar comum dos moralistas romanos que comparavam o passado honroso ao presente desvirtuado pela riqueza, como vemos no prefácio de Lívio (II), em Políbio (31.25. 4-5) que reproduz um discusso de Catão, o Velho contra os novos luxos nos quais os jovens romanos dissipavam suas fortunas. Cf. ainda Salústio (*Cat*. 10) que data o desvirtuamento romano da destruição de Cartago e que atribui a imoralidade de Catilina à sua vida abastada

efetivamente. Os níveis de preocupação e de envolvimento entre cada *senex* com os jovens também nos será caro nesta dissertação.

O monólogo de Micião traz outro tema central para *Adelphoe*: a necessidade de limite, da justa medida.

nimium ipsest durus praeter aequomque et bonum,
et errat longe mea quidem sententia,
qui imperium credat grauius esse aut stabilius
ui quod fit, quam illud quod amicitia adiungitur.

Ele é que é duro demais, para além do justo e do bom. [65] Minha opinião é que também está muito errado quem acredita que a autoridade que nasce da força é mais poderosa ou firme do que aquela a que se acrescenta amizade.
(*Adelph.* 64-7)

Aparentemente, Micião não recusa em absoluto a autoridade e a severidade, apenas o excesso que enxerga em seu irmão: note-se a reiteração do advérbio *nimium* (v. 63 e 64), recusando o uso em si e aplicando ao irmão. Dêmea acredita, segundo Micião, que a autoridade que emana da força é mais firme do que a que se alia a *amicitia* que, como sabemos, é do âmbito do primeiro.[137] Sistematizando a análise do conjunto de versos acima reproduzido, vemos que Micião não recusa a autoridade, mas o exagero, e que prefere associá-la à *amicitia*: o *senex* defende, portanto uma justa medida, mas nos cabe verificar até que ponto ele consegue colocá-la em prática. Note-se, por fim, que os irmãos demonstram disposição em encontrar defeitos na postura alheia, mas nunca em si mesmos: uma prática que os distancia e cria a sensação de um grande abismo entre ambos.[138]

Micião prossegue em sua empreitada por despertar a *fides* da audiência:

mea sic est ratio et sic animum induco meum
malo coactus qui suom officium facit,
dum id rescitum iri credit, tantisper cauet:
si sperat fore clam, rursum ad ingenium redit.
ille quem beneficio adiungas ex animo facit,

[137] De acordo com Grant (1972: 327), *iniungere* significa "impor", sejam ordens ou leis. Já *adiungere* (v. 67) não é comumente usado nesse contexto, os exemplos de Plauto e Cícero apontam para o sentido mais usual de "acrescentar" ou "somar". Não há uma equivalência com *imperium*, de carga semântica mais autoritária, o que reitera nossa leitura de que Micião não é totalmente liberal, mas tem uma autoridade acrescida de amizade.
[138] Johnson (1968: 175), sintetizando a doutrina de Micião em seu monólogo, observa: "The doctrine of Micio is, then, for the moment foolproof; but as he cannot see the virtues of Demea, so he cannot see the defects of his own virtues, virtues on which he preens himself, completely unaware that he is doing so".

studet par referre, praesens absensque idem erit.
hoc patriumst, potius consuefacere filium
sua sponte recte facere quam alieno metu:
hoc pater ac dominus interest. hoc qui nequit,
fateatur nescire imperare liberis.

É assim que penso e assim oriento meu pensamento: aquele que cumpre seu dever coagido pela força só toma cuidado enquanto acreditar que será punido; [70] se tem esperança de estar acobertado, de novo se entrega às inclinações naturais. Quem você conquista pela benevolência age com sinceridade, busca pagar na mesma moeda e, na sua frente ou não, será o mesmo. Este é o dever do pai: acostumar o filho a agir corretamente [75] antes por sua vontade do que por medo dos outros. Essa é a diferença entre um pai e um senhor de escravos. Aquele que não consegue fazer isso, que confesse não saber comandar os filhos.
(*Adelph.* 68-77)

Pela última vez no monólogo, Micião explicita os fundamentos de sua pedagogia. A rigor, não há novidade em sua exposição, pois sua defesa permanece a mesma: criar os filhos pela virtude e amizade é melhor que criá-los pelo medo da punição, pois apenas os efeitos obtidos a partir do primeiro são efetivos e duradouros. Também é reiterada sua postura pouco favorável aos demais métodos de educação dos filhos, porém, o mais provável seja que mais do que uma crítica universal, Micião tenha o irmão e suas críticas em mente.

Como pudemos observar, o monólogo de Micião exerce algumas funções importantes dentro da trama: expõe parte do enredo pelo qual o público esperava, mostra que Micião é um homem rico e que ama sinceramente o filho adotivo. Vemos também o gosto de Micião por ser diferente dos demais: não se casa, educa o filho de modo diferente e, apesar de amar o rapaz, reconhece certa falta de lógica nessa relação. Dêmea é aquele a quem ele busca fazer oposição mais profunda: o irmão levou um modo de vida totalmente diferente e não tem capacidade para entender sua escolha pedagógica. Micião defende, por fim, que haja uma mistura entre *acutoritas* e *amicitia* na relação pai e filho, um equilíbrio entre severidade e leniência. Escapa a Micião, porém, mas não a nós, que tanto ele quanto Dêmea estão sempre aptos para acusar ao outro de exagero, mas nunca reconhecem a própria falha em atingir a justa medida. Vimos também que Micião escolhe criar o filho de tal forma não apenas por uma crença lógica na formação de um bom cidadão, mas porque desejava ter o afeto do rapaz.

Considerando a suspensão do argumento no prólogo, a necessidade estrutural de expor o argumento justificaria a presença deste monólogo. Porém, do ponto de vista da verossimilhança da peça, refletirmos sobre o motivo pelo qual Micião se põe a falar sozinho pode trazer possibilidades interpretativas interessantes. Micião sai à procura do filho, que não retornou do banquete. Toda sua fala nasce da preocupação pelo bem-estar do rapaz: é por isso que relembra como o adotou e o grande carinho que tem por ele. Mas, acima de tudo, temendo que o filho possa ter feito ou sofrido algo ruim, repete as vantagens e a retidão da pedagogia que adotou na criação de Ésquino, esperando pelo melhor e tentando convencer a si mesmo. Nesse sentido, poderíamos dizer que Terêncio soluciona a exposição do enredo, necessária para o entendimento da plateia e estabelece verossimilhança para a cena, colocando um velho preocupado falando consigo mesmo durante a ausência do filho.[139] Nesses momentos de reflexão, atormenta-o a oposição que lhe faz o irmão: repete sua crença no modelo educacional do filho tentando não se desesperar ou ainda reconhecer – algo que lhe seria terrível – que talvez Dêmea tenha razão em sua pedagogia rígida.

Micião construiu ao longo de todo o monólogo a imagem próxima de um filósofo e suas afirmações criam uma atmosfera expositiva de pensamento e raciocínio.[140] No verso 28, por exemplo, Micião iniciou uma reflexão a partir de uma *sententia*. Uma *sententia* – ou um ditado – é, por assim dizer, um fragmento de filosofia, uma manifestação gnômica de alcance mais informal tomada por (quase) todos como verdade.[141] O aspecto gnômico e filosófico do monólogo é reiterado pela escolha e reincidência lexical de palavras relacionadas ao campo semântico do pensamento e da crença: o verbo *cogito, cogitare* (“pensar”) aparece conjugado três vezes e próximos: *cogitat* (“pensa” v. 30; 32) e *cogito* (“penso” v. 35); temos o verbo *puto*

[139] Nesse sentido, é interessante lembrarmos a definição de monólogo cômico trazida por Duckworth (1994: 103): trata-se de uma situação em que uma pesonagem, julgando estar sozinha, fala em voz alta sob a influência de uma forte emoção. Nesse sentido, para cada monólogo da peça, encontraremos a motivação emocional que o enredo proporcionou a cada um. Não por acaso, Duckworth (1994: 104) considera este monólogo de Micião como um dos mais verossímeis da comédia romana. Micião faria, neste momento, um monólogo de entrada e, nos versos 141ss, um monólogo de saída. Cf. Duckworth (1994: 107).

[140] Goldberg (1986: 24) considera este monólogo de Micião e o monólogo final de Dêmea no quarto ato como uma forma padronizada em que um homem velho faz uma descoberta por meio de uma declaração universal e aplicando-a sobre si mesmo posteriormente.

[141] Sobre o uso de *sententiae* em Terêncio, cf. Dinter (2016: 127-42). Neste artigo, o crítico defende – do ponto de vista histórico e dramático – que o uso das *sententiae* faz parte da poética terenciana de construção do caráter das personagens. Usando de uma compilação de *sententiae* terencianas composta no século XVI, Martin Dinter aproxima a moral cômica aos discursos catonianos e à teorização antiga sobre o uso de *sententiae*. Dinter (2016: 128) nos lembra que a comédia romana como um todo era afeita às *sententiae*: “As we shall see, Roman comedy on the whole tends to employ gnomic generalisations. The function of *gnomai*, when defined as generalizing statements about particular human actions or the gods, is akin to that of modern day proverbs. It comes as no surprise then that the containts of *gnomai* cover all of human experience [...] such as ‘virtue’, ‘wedlock, ‘old age’, ‘women’, ‘death’, ‘happiness’ and ‘modesty’”. Não por acaso, Dinter dedica parte de seu ensaio a *Adelphoe*. Cf. também Duckworth (1994: 237) sobre a importância das *sententiae* para a comédia romana como um todo.

na terceira pessoa do plural (v. 43); o verbo *credo* conjugado quatro vezes, *credo* (v. 58 e 79), *credat* (v. 66) e *credit* (v. 70). Além disso, temos substantivos relacionados ao campo do pensamento ou espírito, como *animus* ("espírito") declinado quatro vezes, *animo* (v. 33, 38 e 72) e *animum* (v. 68). Outros expedientes linguísticos contribuem, por fim, para essa atmosfera de reflexões gerais e amplas sobre todos os homens, como o uso da segunda pessoa do singular como indeterminação do sujeito, o que expande o alcance da fala, como em *absis* (28), *cesses* (29, 32), *te* (30, 32), *tete* (33), *tibi* (34) e *adiungas* (73). Vemos também o uso de orações subordinadas adjetivas introduzidas pelo pronome *qui* declinado que universalizam seu pensamento ao se referir às pessoas que, em geral, tomam determinada atitude: *quemquamne hominem* (v. 38), *qui mentiri* (v. 55), *qui credat* (v. 66), *qui suom officium facit* (v. 69), *ille quem* (v. 72), *hoc qui nequit* (v. 76); além do uso de termos abstratos que designam a categoria dos pais, como em *hoc patrium est* (v. 74), *hoc pater ac dominus interest* (v. 76).

É, portanto, inegável o caráter reflexivo do monólogo inicial da peça, ainda que não possamos nos esquecer do elemento patético já mencionado. Como veremos mais adiante, a entrada de Dêmea trazendo a ansiada notícia do paradeiro de Ésquino será uma abrupta queda no tom filosófico de Micião. Mas não é apenas no confronto com Dêmea que a postura de Micião é ironizada, pois o próprio velho cai em contradição. O uso do ditado, por exemplo, pode ser tomado como uma ironia sobre a postura sapiente e onisciente que Micião assume no monólogo, uma vez que a personagem não conhece a vida de casado (v. 44), mas fala sobre ela com autoridade.[142] Micião foi, nesse momento, um mero porta-voz de alguma sabedoria popular, e tal atitude desenha mais uma característica do velho: agir como um sábio e profundo conhecedor de assuntos sobre os quais não teria capacidade para discorrer. Por fim, vimos que Micião tentou se distanciar do riso típico do *pater iratus* contra ele; porém, haverá riso no confronto entre sua postura pedagógica e a realidade: Micião não conseguiu ser uma personagem inteiramente séria na comédia. Aparentemente, Dêmea virá comunicar o fracasso de Micião e de suas belas e meditativas palavras. [143]

2.2 Dêmea entra em cena: o confronto entre "ideal" e "real" e o discurso enganoso

[142] Martin (1998: 104).

[143] Goldberg (1986: 103) também afirma que o monólogo de Micião apresenta sua filosofia de modo que despertasse suspeitas no público romano, como se fosse fadada ao fracasso, de modo que mesmo sua derrota não soaria incoerente, num primeiro momento. "Micio's speech was in fact intended to sow the seeds of doubt" (*idem*: 104). Karakasis (2005: 100) também coloca: "Micio's speech is characterised in a negative way by its relative lack of colloquialisms, archaisms and hellenisms, wich mark the speech of his counterpart Demea. The less coloquial, archaic, hellenising *senex* is also characterized in a positive way, in that speech presentes several features of elevated language, avoided on the other hand in the language of the rustic Demea".

Quando Dêmea entra em cena, o espectador (ou o leitor) já teve seu retrato desenhado por Micião[144] como alguém rígido em excesso (v. 64) com a vida e com os filhos, permanecendo com as agruras do campo (v. 44-45). Sua primeira aparição confirma as expectativas,[145] pois Terêncio evidencia o contraste entre os dois irmãos já nos três versos em que se cumprimentam:

80 *Salvom te advenire, Demea,*
gaudemus.
DE. Ehem opportune; te ipsum quaerito.
MI. Quid tristis es?

[80] Alegro-me por você chegar bem, Dêmea.
Dêmea: Veja só! Em boa hora: estou procurando você mesmo.
Micião: Por que esse mau humor?
(*Adelph.* 80-83)

Micião cumprimenta o irmão com meneios e uma fórmula mais elaborada em latim. Dêmea, aparentemente confirmando o que o irmão expusera, deixa-se levar pela surpresa e pelo incômodo que nutria pelo irmão e não retribui a saudação. O *senex* vai direto ao assunto que o incomodava, confirmando, em alguma medida, a rusticidade que Micião lhe imputara. Micião tentou parecer um filósofo generalizador; Dêmea lida com problemas concretos.

O primeiro encontro entre os irmãos, mais do que ressaltar a diferença entre a educação urbana e a rústica, revela elementos importantes do caráter de cada personagem. Micião anunciou a entrada de Dêmea constatando que ele vinha perturbado (*tristem video* v. 79) e que provavelmente desejava iniciar uma discussão: ao cumprimentá-lo com tanto entusiasmo e afirmando que este estava bem (*salus* v. 80), Micião já começa a interpretar a *persona* impassível e manipuladora que criou para lidar com o irmão. Terêncio apresenta Micião, nesse sentido, como alguém capaz de dominar seus afetos publicamente – embora tenhamos a impressão de que é dominado por elas, em grande medida –. Dêmea também é alguém

[144] Segundo Wilner (1938: 32-3), o monólogo heterodescritivo ocorre, com raríssimas exceções, para falar sobre uma personagem ausente. Igualmente comum é que ele ocorra antecedendo a entrada de uma personagem, como Dêmea (v. 81). O mesmo ocorre no ato final, em que Dêmea descreverá Micião antes de sua última entrada ou participação, no verso 924.

[145] Cf. Yamashita (2016): "We have been prepared to Demea's entrance [...] by Micio's description of him, especially on his irascible nature". O autor, porém, em nossa opinião, demonstra um julgamento favorável em excesso a Micião, afirmando que mesmo que com toda a arrogância dele, ainda o público tende a ficar ao seu lado, neste momento. Para Wilner (1938: 35) as descrições de outras personagens, via de regra, são corretas ou, ao menos, não são negadas ao longo da peça. Pode acontecer, porém, de que a heterodescrição esteja errada por ignorância do falante, o que é o caso da definição de Ctesifão por Dêmea.

dominado pelos afetos, mas incapaz de se conter é irascível: Teofrasto (1978: 36) afirma que um dos elementos definidores da *rusticidade* (*agroikía*) é falar em voz alta.

Com a breve, mas significativa passagem do primeiro encontro entre os irmãos, Terêncio indica como transcorrerá todo o diálogo entre Dêmea e Micião: o primeiro irascível e sincero, o segundo, forjando calma e imperturbabilidade. Estamos diante do primeiro discurso enganoso da peça, que estudaremos com mais profundidade a seguir, quando o tomarmos em perspectiva com o monólogo final de Micião.

DE. Rogas me, ubi nobis Aeschinus
siet, quid tristis ego sum? MI. Dixine hoc fore?
Quid fecit? DE. Quid ille fecerit? quem neque pudet
Quicquam; nec metuit quemquam; neque legem putat
Tenere se ullam: nam illa quae antehac facta sunt
Omitto: modo quid designavit! MI. Quidnam id est?

Dêmea: Você me pergunta, quando temos Ésquino, por que estou de mau humor?
Micião: (*À parte*) Não disse? (*A Dêmea*) O que ele fez?
Dêmea: O que ele fez, ora?! Não se envergonha de nada, [85] não tem medo de ninguém e pensa que as leis não valem para ele. E estou deixando de lado o que ele fez antes disso… mas e o que ele acabou de cometer?
Micião: O que foi, afinal?
(*Adelph.* v. 82-7)

Dêmea sugere que algum grave crime da parte de Ésquino, seu filho natural e filho adotivo de Micião, seja a causa de seu furor. A saudação de Dêmea já rompeu com o tom urbano e eloquente de Micião; agora, a informação de que Ésquino é a fonte do problema acirra ainda mais o contraste entre a crença do *senex urbanus* e a (suposta) realidade. Ainda mais significativo é pensarmos que, para Dêmea, Ésquino é um problema constante, que dispensa comentários e cujos delitos menores não precisam ser mencionados. Terêncio posterga a exposição do conflito, deixando não apenas o público, mas o próprio Micião impaciente (fora provocado pela interrogativa do irmão), como podemos ver pela partícula *nam* ("afinal" v. 87) acrescentada ao pronome interrogativo *quid* ("o que" *ibidem*). Essa impaciência, que eventualmente eclodirá ao longo do primeiro ato, deixa claro ao espectador que este não é mais o eloquente e tranquilo Micião do começo da peça, por mais que ele tente se manter assim.

Justamente, atentemos à reação de Micião no primeiro diálogo com o irmão. Assim que o irmão lhe responde exasperadamente que o motivo de vir transtornado é uma falta de Ésquino,

a primeira reação da personagem não é responder ao irmão, mas fazer um aparte ao público.[146] Micião minimiza o estado exasperado de Dêmea, tornando-o até ridículo, tentando construir com o público um vínculo que exclui o iracundo irmão. O próprio fato de Micião apresentá-lo como alguém que está sempre discutindo pode ser uma tentativa de preparar o público para não levar a sério suas queixas. Os versos seguintes, porém, marcam o fracasso de Micião na empreitada de granjear a *fides* do público:[147]

DE. Fores ecfregit atque in aedis inruit
alienas; ipsum dominum atque omnem familiam
mulcauit usque ad mortem: eripuit mulierem
quam amabat: clamant omnes indignissume
factum esse. hoc aduenienti quot mihi, Micio,
dixere! in orest omni populo. denique,
si conferendum exemplumst, non fratrem uidet
rei operam dare, ruri esse parcum ac sobrium?
nullum huius simile factum. haec quom illi, Micio,
dico, tibi dico: tu illum corrumpi sinis.

Dêmea: Ele arrombou as portas e invadiu a casa dos outros, espancou [90] quase até a morte o próprio dono da casa e toda sua família. Raptou uma moça por quem estava apaixonado: todos estão clamando que foi o mais indigno dos atos! Quantos me falaram isso quando eu cheguei, Micião! Está na boca do povo todo! E depois, se é preciso um modelo para comparar, ele não vê o irmão [95] se esforçar, morar no campo e ser sóbrio e poupador? Nenhuma atitude parecida com as dele. Quando o acuso, Micião, acuso você: é você que o deixa se corromper.

[146] De acordo com Duckworth (1994: 109), os apartes são muito comuns na comédia romana, em geral, sem grande importância para o desenvolvimento do enredo, privilegiando-se sua função cômica. Contudo: "even if they do not contribute to the development of the plot provide valuable incidental effects. Often emotions of fear or joy, anxiety or confidence are momentairily aroused" (Duckworth, 1994: 111). Por fim, o crítico nos lembra (1994: 112) que, por convenção, o aparte é audível para os espectadores, mas inaudível para outras personagens, independentemente da proximidade entre eles.

[147] Podemos traçar um paralelo entre Plauto e o procedimento de Terêncio que coloca a personagem como alguém que depende da *fides* da plateia. No capítulo *Characters and Spectators* da obra *The theater of Plautus, Playing to the audience*, Moore (1998: 24) diz: "The frequency and length of monologues [...] and the emphasis on the spectators as the intended hearers of monologucs, mean not only that the actors develop a close relationship with the audience, but also that the direct relationship between the audience and the characters those actors represent gains in importance. In these monologues, Plautus characters reveal at every turn that they are remarkably needy: they desperately want the spectators to pay attention to them, to believe what they say, to be on their side in their struggles with their fe1ow characters, and to sympathize with their situations. In short, they desire rapport with the audience". O uso de *sententiae*, recurso estilístico empregado por Micião é uma das estratégias de convencimento do público apontadas por Moore (1998: 26) nos monólogos plautinos.

(*Adelph.* v. 88-96)

A breve narrativa de Dêmea, seguida pela comparação entre os filhos e pela acusação final contra o irmão destroem todo o sentido meditativo-argumentativo que Micião tentou criar no início da peça. Ao que Dêmea indica, sua pedagogia fracassou e seu filho, que normalmente tinha várias atitudes repreensíveis, foi longe demais desta vez. Retomando a abordagem meta-poética que propusemos na seção anterior deste capítulo, o esforço de Micião em não ser um *pater iratus* ridículo foi em vão, afinal, ele se torna cômico quando se vê contrariado, em menos de vinte versos, em sua escolha pedagógica que defendeu por quase sessenta. Toda a tranquilidade meditativa de Micião é combatida pelo discurso hiperbólico de Dêmea, que, note-se, emprega, em três versos, duas vezes a palavra *omnes* (v. 91; 93), um superlativo, *indignissume* ("o mais indigno" v. 91) e o verbo *clamant* ("clamando" v. 91). A esta altura, o público, que já duvidava da pedagogia de Micião, confirma a impressão.

Atentemos para uma complexa questão na fala de Dêmea. Na sociedade romana do período de Terêncio, segundo Toliver (1950: 195), a educação era uma questão privada e, a partir dos sete anos de idade, sobretudo paterna. Ou ainda, conforme define Marrou (1971: 362-3) em *História da Educação na Antiguidade*:

> A partir dos sete anos, a criança, como na Grécia, escapava à direção exclusiva das mulheres, mas em Roma era para passar sob a do pai; nada é mais característico da pedagogia romana: o pai é considerado como o verdadeiro educador; mais tarde, quando existirem mestres, a ação destes será sempre considerada como mais ou menos assimilável à influência paterna.[148] [...] Por volta dos dezesseis anos, a educação familiar terminava. [...] antes de iniciar seu serviço militar, consagrava normalmente um ano ao "aprendizado da vida pública" (*tirocinium fori*). Salvo exceções, já não era mais o pai que se encarregava disto, mas um velho amigo da família, algum homem da política, sobre quem pesassem os anos, a experiência e as honras.[149]

Nesse sentido, é evidente a relevância paterna para a educação romana, e nos versos 96-7, Dêmea confirma essa visão. Para ele, as atitudes do filho são reproduções das atitudes do pai ou do modo como este decide criá-lo.[150] Contudo, precisamos entender, ao longo de nosso

[148] Sobre testemunhos romanos sobre essa questão, conferir as referências trazidas por Marrou: Lívio, *Ab urbe condita* (II, 40, 5-9), Tácito, *Dialogus de oratoribus* (28, 6-12; 28, 5), Quintiliano, *Institutiones Oratoriae* (II, 2, 4), Suetônio, *Vita diui Augusti* (64, 4), Aulo Gélio, *Noctes Atticae* (I, 23, 4); Plínio, o Jovem, *Epistulae* (VIII, 14, 4-5). Digno de nota é também Horácio (*Sat.* 1.6).

[149] Sobre a indicação de outro homem para se responsabilizar pela educação do jovem em idade de serviço militar, cf. Bonner (1977: 12).

[150] Sobre como cada irmão olha para si e para o outro: "To Micio, his own life seems one based chiefly on the principles of a gentleman, plus good fortune; to Demea, it seems based on extravagant selfindulgence; Demea's life, on the contrary, seems to Micio the result of narrowness and parsimony; to Demea himself it seems the result of stern ideals of duty and morality, with no alleviating good fortune." Wilner (1930: 59-60).

estudo, até que ponto *Adelphoe* permite essa leitura e, a partir de que momento, devemos questioná-la. Ademais, convém destacar a ironia – quando tomamos a peça como um todo – que há na opinião de Dêmea sobre Ctesifão, teoricamente, um exemplo de virtude. Ora, é confortável para Dêmea pensar que filhos são reflexos dos pais, pois exaltaria Ctesifão e a si mesmo e reprovaria Micião e Ésquino. A proximidade entre Ésquino e Ctesifão, no segundo ato mostrará os limites dessa crença.

Voltando, agora, ao discurso enganoso, vejamos como Micião reage às acusações:

MI. Homine imperito numquam quicquam iniustiust,
qui nisi quod ipse fecit nil rectum putat.
DE. Quorsum istuc? MI. Quia tu, Demea, haec male iudicas.
non est flagitium, mihi crede, adulescentulum
scortari, neque potare: non est; neque fores
ecfringere. haec si neque ego neque tu fecimus,
non siit egestas facere nos. tu nunc tibi
id laudi ducis, quod tunc fecisti inopia.
Iniuriumst; nam si esset unde id fieret,
faceremus. et tu illum tuom, si esses homo,
sineres nunc facere, dum per aetatem licet,
potius quam, ubi te exspectatum eiecisset foras,
alieniore aetate post faceret tamen.

Micião: (*dogmático*) *Não pode haver algo mais injusto que um homem sem vivência, que julga que nada, a não ser o que ele mesmo faz, é correto.*
Dêmea: [100] O que quer dizer com isso?
Micião: Que você, Dêmea, está julgando mal esse caso. Não é um absurdo, pode acreditar, um garoto procurar por amantes ou beber; não é, tampouco, arrombar portas. Mas se nem você nem eu fizemos essas coisas, foi a pobreza que nos impediu. E agora você [105] considera louvável o que deixou de fazer, antes, por falta de escolha? Isso não é justo, pois, se tivéssemos como fazer, teríamos feito. E quanto a você, se fosse mais humano, deixaria aquele seu filho agir assim, agora – enquanto a idade permite – e não depois, finalmente, [110] numa idade imprópria, no aguardado momento de desovar você de casa.
(*Adelph*. v. 98-110)

Micião não cede nenhuma razão ao irmão; ao contrário, tenta recuperar sua postura filosófica do monólogo inicial. Sua primeira fala não é direcionada ao irmão ou a algum caso em particular, mas é um novo *gnoma*, um novo ditado de aplicação universal: o *senex* se mostra como alguém que enxerga o todo, além do limitado Dêmea, capaz de analisar o mundo apenas pela própria perspectiva. Micião faz, então, apologia de uma atitude que era tomada por Dêmea (e pelo público em geral) como errada, tentando ressignificar o que Ésquino fez. Sua defesa é, ao mesmo tempo, inteligente e simples, pois ele argumenta num campo distinto daquele de seu irmão: enquanto Dêmea se apoia nas leis (*legis* v. 85) e nos costumes idealizados, Micião se pauta pela prática efetiva dos jovens, afirmando, por exemplo, que ele e Dêmea não fizeram o mesmo na idade apropriada apenas por falta de recursos.[151] Nesse sentido, é útil observarmos o emprego do substantivo *flagitium* "absurdo" que é usado tanto por Micião (v. 102) como por Dêma (v. 112). Se admitirmos que Micião e Dêmea argumentam com base em valores distintos, lembremos que *flagitium* também tem duas acepções: a primeira, usada por Micião, é de "ato escandaloso" ou "chocante"; a segunda, usada por Dêmea é apenas a quarta entrada no *OLD*, a de um "ato vergonhoso", "ultrajante à moral". Essa diferença entre valores e a manipulação dela quase levam Dêmea à loucura (v.111).

Micião se torna objeto de ironia e mesmo de riso, apesar da postura serena. Aparentemente, era ele quem julgava mal o filho, mas acusa o irmão de fazê-lo. Para isso, emprega o pronome enfático *tu* (v. 101), como se isolasse a opinião, quando, na verdade, está diante de uma audiência inteira que provavelmente compactua da visão de que arrombamento, invasão e sequestro não são boas atitudes. Porém, devemos nos atentar à postura de Micião com mais detalhes. Hunter (1985: 98) cita os versos acima (101-10) como exemplos de um lugar comum da comédia nova grega e da *palliata* romana:[152] "The idea is often expressed in comedy that older men should remember that they too were once young and that youth is marked by 'extravagance, pugnacitym thoughtlessness, drunkenness and sexual excess'". De fato, a postura indulgente em relação aos erros da juventude que Micião demonstra aqui, é a mesma adotada por Hegião mais adiante, ao se referir ao erro de Ésquino contra Pânfila.

[151] A fala de Micião o aproxima do Filoxeno de *Bacch.* (408-10): *Heia, Lyde, leniter qui saeviunt sapiunt magis. Minus mirandumst, illaec aetas si quid illorum facit, quam si non faciat. feci ego istaec itidem in adulescentia* ("Lide, olhe, os que se inflamam com brandura são os mais inteligentes. Não é nada surpreendente se, com essa idade que eles têm, eles fizerem algo, ao invés de não fazer. Eu fiz tudo isso na juventude"). Ambos assumem a incontinência como algo natural nas atitudes de jovens rapazes, de modo que, se o próprio pai agiu da mesma forma, como exigir algo diferente do filho? Micião e Filoxeno contrariam a visão geral na sociedade romana de que a incontinência era vício de homens efeminados, pois o descontrolado interesse sexual era uma característica atribuída às mulheres romanas (cf. Edwards, 1993: 81). O interesse sexual levaria um homem de estado, por exemplo, a negligenciar seus deveres, como Edwards nos recorda (1993: 85) a partir do exemplo reportado por Plutarco (*Pomp.* 48. 5-7).

[152] Cf. Plaut. *Bacch*, 408-10, *Epid.* 382-93, *Pseud.* 436-42.

Contudo, mesmo que tal postura seja relativamente coerente, quando Terêncio coloca tal lugar comum na fala de Micião contra Dêmea, o efeito não é neutro: Micião se torna uma personagem ridícula ao afirmar que as leis e preceitos sociais são, por assim dizer, coisas da cabeça de Dêmea. Terêncio, pouco a pouco, mostra o nível de manipulação discursiva de que Micião é capaz. Embora neste momento ele tenha um poder real sobre Dêmea, o público cada vez mais o considera uma personagem envergonhada, manipuladora e (por que não?) risível.

Demonstramos que Micião é um homem dividido entre paixões e a razão. É coerente, portanto, que tenha sido muito duro para ele ver sua postura educacional, exposta com tanto cuidado, ser contrariada pelo irmão com quem tem grande rivalidade. Controlado pela vergonha e, sobretudo, por seu orgulho, Micião prefere manipular os acontecimentos e ocultar seu verdadeiro sentimento a fim de não conceder nenhuma razão a Dêmea. Veremos, no monólogo final de Micião, no primeiro ato, que ele tem uma postura correta, medial, que reconhece que a verdade não se encontra totalmente nas palavras de uma única pessoa, porém, o lado racional de Micião foi silenciado pelas paixões despertadas pela verdade nas palavras do exasperado irmão. Micião agora é alguém frágil, derrotado e manipulador: Micião é uma personagem cômica e, como tal, viciosa.[153] Entretanto, essa calma forjada será posta de lado, adiante:

> *DE. Pro Iuppiter! tu, homo, adigis me ad insaniam.*
> *non est flagitium facere haec adulescentulum? MI. Ah,*
> *ausculta, ne me optundas de hac re saepius:*
> *tuom filium dedisti adoptandum mihi;*
> *is meus est factu': siquid peccat, Demea,*
> *mihi peccat; ego illi maxumam partem fero.*
> *opsonat potat, olet unguenta? de meo;*
> *amat: dabitur a me argentum dum erit commodum;*
> *ubi non erit fortasse excludetur foras.*
> *fores effregit: restituentur; discidit*
> *uestem; resarcietur; et – dis gratia –*
> *est unde haec fiant, et adhuc non molesta sunt.*
> *postremo aut desine aut cedo quemuis arbitrum:*
> *te plura in hac re peccare ostendam.*

[153] Lembremos da definição de comédia de Aristóteles citada na Introdução (*Poet.* V, 1449a32). Conforme observação da professora Isabella Tardin Cardoso, por ocasião do exame de qualificação, Micião se aproximaria mais de outro padrão da *palliata*, o pai leniente, como Filoxeno de *Bacchides* de Plauto, novamente.

> **Dêmea:** Por Júpiter, homem, você me enlouquece! "Não é um absurdo um garoto fazer essas coisas"?
>
> **Micião:** (*impaciente*) Ah, escute bem para não me amolar mais vezes com este assunto! Você me deu seu filho em adoção, [115] então, agora ele é meu. Se ele comete algum erro, Dêmea, é contra mim que ele erra, eu me viro com as maiores consequências. Ele gasta com comida, bebe, se perfuma com unguentos? É às minhas custas. Anda namorando? Darei dinheiro enquanto convier e, quando não convier, talvez a amante o deixe trancado para fora. [120] Arromba portas? Serão reconstruídas. Rasga sua veste? Será remendada. Graças aos deuses há de onde sair tudo isso e, até agora, não foi um problema. Enfim, desista ou traga para cá um juiz, quem você quiser: vou lhe mostrar novamente que está errado neste caso.
>
> (*Adelph.* 111-24)

Percebe-se que a argumentação de Micião surtiu pouco efeito em Dêmea, que responde com uma invocação ao pai de todos os deuses (seria acaso?) e com uma exclamação. Micião perde, por fim, toda a paciência e usa de autoritarismo, conferido por seu poder financeiro superior: Micião tenta – como já visto no monólogo – distanciar-se do irmão, impedindo qualquer direito deste em legislar sobre a educação de Ésquino. A simplicidade e tranquilidade que Micião tenta, assim, transparecer em seu posicionamento perante os atos do filho são construídas, por Terêncio, com parataxe, sequências de perguntas retóricas e respostas fornecidas por Micião que compõe um panorama de facilidade e ausência de qualquer incômodo no trato com Ésquino. O uso dos imperativos (*ausculta; ne me optundas* v.113) encarnam, finalmente, a impaciência que vinha sendo anunciada nas falas anteriores de Micião, em partículas ocasionais.

Podemos observar no embate entre Dêmea e Micião momentos alternados no diálogo. No princípio, Dêmea tem mais falas, posiciona-se mais duramente contra o irmão e tem o espaço da narrativa, que vai até o verso 97. Após isso, Micião assume os turnos mais longos, pois é o momento de defender o modo como educa Ésquino, algo que vai até o verso 123, quando a própria personagem anuncia o interesse em encerrar o confronto. Desse verso em diante, um embate mais direto e breve nas falas entre os dois se inicia, prosseguindo até o momento do segundo monólogo de Micião, ainda no primeiro ato. Terêncio inclui na fala de Micião, nesse momento, a questão do dinheiro que já havia sido apontada no monólogo inicial: o modo de vida liberal que Micião adota para seu filho depende diretamente de sua condição

financeira. Mais do que isso, Micião, provavelmente, usa de sua superioridade financeira para arrogantemente, repelir o irmão.[154] É o que vemos a seguir:

DE. Ei mihi!
pater esse disce ab illis qui uere sciunt.
MI. Natura tu illi pater es, consiliis ego.
DE. Tun consiliis? quicquam.. MI. Ah, si pergis, abiero.
DE. Sicine agis? MI. An ego totiens de eadem re audiam?
DE. Curaest mihi. MI. Et mihi curaest. uerum, Demea,
curemus aequam uterque partem: tu alterum,
ego item alterum; nam ambos curare propemodum
reposcere illum est quem dedisti. DE. Ah, Micio!
MI. Mihi sic uidetur.

Dêmea: Pobre de mim! [125] Aprenda a ser pai com quem sabe de verdade.
Micião: Você é pai dele pela natureza, eu pela educação.
Dêmea: E você está educando alguém, por acaso?
Micião: Olhe, se insistir nisso, eu vou embora.
Dêmea: Por que você faz assim?
Micião: E eu vou ter de ouvir tantas vezes a mesma conversa?
Dêmea: Isso é uma preocupação minha.
Micião: É também uma preocupação minha. Aliás, Dêmea, [130] vamos nos preocupar, cada um, com a parte apropriada: você com um garoto, eu com outro. Na verdade, cuidar dos dois é quase como pedir de volta quem você deu.
Dêmea: Ah, Micião!
Micião: (*irredutível*) É como me parece.
(*Adelph.* 124-33)

Micião mantém sua postura ofensiva contra o irmão. O diálogo se acelera e suas respostas se tornam mais curtas e imediatas, até que ele verbaliza, nos versos 129-132 sua proposta: que Dêmea não interfira mais no modo como Ésquino é criado, uma vez que cuidar dos dois é querer ser pai de ambos e, consequentemente, solicitar o filho de volta. Micião até assume que se preocupa com a questão, mas dificilmente parece uma confissão sincera, antes, um despiste para silenciar o irmão. Não é difícil enxergar nessa última afirmação de Micião

[154] Seguindo a perspicaz observação de João Angelo Oliva Neto no exame de qualificação, Micião age como pai de Dêmea também, ressaltando sua arrogância.

uma ameaça a Dêmea, pois tais versos estão loacalizados logo após Micião enumerar todos os gastos que ele tem de cobrir com o jovem: desde o princípio, Ésquino apenas veio para o tio por uma impossibilidade financeira de Dêmea em educar dois jovens. Micião ameaça Dêmea de devolver Ésquino (agora uma fonte de gastos ainda maior do que desde o princípio) caso insista em interferir em como o irmão o educa. Micião demonstra *verbosidade* (*lalía*) (Teofrasto, 1978: 58), pois é "[...] aquele que diz a quem encontra, se este diz-lhe algo, que não é nada disso, ele é quem conhece tudo e se o outro o ouvir, ficará sabendo; e quando o outro tenta responder, interrompe-o [...]".

Nos versos 45-6, Micião deu a entender que Dêmea leva essa filosofia de vida rural e de poucos recursos por escolha, já que desde sempre buscaram caminhos diferentes. Tal ideia não seria absurda, se considerarmos, no contexto romano, que o desapego à *urbs* era parte do *mos maiorum*. Além disso, pensemos nos *senes auari* da *palliata*, que preferem viver na penúria a gastar o dinheiro que receberam, como Euclião, na *Aulularia*, de Plauto. Não podemos desconsiderar, porém, que Micião não enxerga que seu modo de criação dos filhos exige relativas posses e que usa sua superioridade financeira como ameaça. Como já havíamos proposto, a questão financeira é importante para o confronto entre os velhos, pois, além de estar na gênese do conflito, é ingrediente manipulativo de Micião.

DE. Quid istic? tibi si istuc placet,
profundat perdat pereat! nihil ad me attinet.
iam si uerbum unum posthac . . MI. Rursum, Demea,
irascere? DE. An non credis? repeto quem dedi?
Aegrest; alienu' non sum; si obsto .. em desino.
Unum uis curem: Curo; Et est dis gratia,
quom ita ut uolo esse est. tuos iste ipse sentiet
posteriu'... nolo in illum grauiu' dicere.

Dêmea: (*explode*) Pois que seja, então, droga! Se é assim que você quer, que esbanje, que se estrague, que se exploda! Não é da minha conta. [135] Mas se uma palavra só, depois disso…

Micião: De novo se irritando, Dêmea?

Dêmea: (*atordoado pelo cansaço do diálogo*) Por acaso não acha…? Eu… pedindo de volta quem dei…? Isso é penoso, não sou alguém de fora… se eu me oponho… oh, desisto! Quer que eu cuide de um só? Eu cuido. E dou graças aos deuses por ele ser como eu quero que seja. Já esse seu vai sentir na pele depois… [140] não

quero dizer nada mais grave a ele.

(*Adelph.* 133-140)

Dêmea evidentemente fora vencido pelo cansaço, pois todas as suas críticas que lhe pareciam tão lógicas foram rebatidas pelo irmão impassível sem a menor hesitação.[155] Dêmea se convence, temporariamente, da impossibilidade de negociar com Micião, porém, a gota d'água, o argumento mais pulsante, foi a ameaça de receber o filho de volta. Dêmea, consternado pelo cansaço e ameaça, fala confusamente e alterna a disposição, pois começa irado e ameaçador (*iam si verbum unum posthac…* v. 135), simula desinteresse (*Quid istic? Si tibi istuc placet,/ profundat perdat pereat. Nihil ad me attinet.* v. 133-134), assusta-se (*An non credi'? Repeton quem dedi?* v. 136) e ainda, finalmente, consegue ser irônico ao repetir uma expressão usada por Micião: enquanto este agradece aos deuses por nunca ter lhe faltado recursos para bancar as pequenas aventuras do filho (*et dis gratia,/ est unde haec fiant* v.121-122), Dêmea agradece pelas virtudes concedidas ao seu (*et est dis gratia/ cum ita ut volo est* v. 138-139).

Se ao longo do confronto com Dêmea, Micião pareceu uma personagem manipuladora, seu monólogo no final do ato confirmará essa visão, pois veremos que ele não sente, efetivamente, a tranquilidade que afirmou, e que tampouco acreditava totalmente em muito daquilo que defendeu perante o irmão. Estamos, em suma, diante do primeiro caso do discurso enganoso, e que nos renderá variadas e intrincadas possibilidades de interpretação. Logo após ficar sozinho no palco pela segunda vez, Micião confessa suas verdadeiras intenções e sentimentos em relação aos atos de Ésquino e às acusações que recebeu:

MI. Nec nil neque omnia haec sunt quae dicit; tamen
non nil molesta haec sunt mihi; sed ostendere
me aegre pati illi nolui. nam itast homo:
quom placo, aduorsor sedulo et deterreo,
tamen uix humane patitur; uerum si augeam
aut etiam adiutor sim eius iracundiae,
insaniam profecto cum illo [...].

[155] Ortha Wilner (1930: 70) destaca que Terêncio explora a repetição, entre os versos 135-40 para ressaltar o caráter irascível de Dêmea, uma vez que a personagem repete por três vezes que não vai se irritar, mas não consegue se controlar. Podemos entender Dêmea com mais justiça se recorrermos a Edwards (1993: 180-1): a estudiosa defende, citando um jurista romano posterior (*Digest* 27.10.1 pr. Ulpian) que menciona um acréscimo na Lei das Doze Tábuas, que desde a metade do século V a.C., a legislação condenava os pródigos, tratando-os como loucos aos quais não se podia confiar nem seu próprio dinheiro. Ora, se a legislação tirava, em casos extremos, o direito de um homem pródigo sobre suas posses, como é possível exigir tranquilidade de Dêmea enquanto seu filho biológico seria um dos afetados por essa aparente postura liberal de Micião?

> **Micião:** Ele não está de todo certo nem de todo errado no que disse. E isso não me incomodou pouco, mas não quis mostrar que sofri com esse problema. [145] Nosso homem é assim mesmo: sinceramente, quando o contrario e afasto, acalmo-o. É difícil humanizá-lo. Na verdade, se eu o incentivo ou também me junto à sua fúria, sem dúvida endoideço com ele.
> (*Adelph.* 141-6)

Ora, a primeira afirmação de Micião retoma a parcimônia e justa medida que ele defendeu antes da entrada de Dêmea: para ele, as falas do irmão não estão inteiramente erradas nem certas No verso 141 (*non nihil molesta haec sunt mihi*), vemos que Micião se incomodou e não foi pouco (*non nihil*) com as atitudes que dizem que Ésquino tomou. Não resta dúvida de que Micião mentiu para Dêmea ao longo do diálogo: o monólogo, espaço onde a subjetividade da personagem se manifesta, mostra que Micião criou uma máscara, uma *persona* para apresentar ao irmão e o contrariar. Se no monólogo Micião reconhece que as acusações de Dêmea fazem sentido, em maior ou menor nível, no diálogo, ele agiu como se fossem apenas idiossincrasias do irmão (lembremos do pronome *tu* de reforço), que o acusou de arrogância (não considera correto senão o que ele mesmo faz) e, pior ainda, hipócrita (pois faria o mesmo se tivesse chance na juventude). Indo além, se Micião diz no monólogo que os malfeitos de Ésquino são um problema nada pequeno, no diálogo com Dêmea, eram banalidades que não trazem nenhuma consequência ou preocupação de ordem moral ou financeira para o velho abastado.

Assumindo que Micião mentiu, mascarou seus sentimentos, cabe o questionamento: por que o interesse em justificar sua mentira no monólogo? Crem os que o velho se envergonhou de mentir para o público e para si e a justificativa serviu para tornar o ato mais palatável. Teoricamente, ele mentiu como um ato de benevolência, pois caso ele assumisse que se preocupara e enlouquecesse como Dêmea, tudo que ele conseguiria seria tornar a situação pior: dessa forma, ele mentiu para proteger e acalmar o irmão. Bejamin Victor (2007: 123-4) afirma, em seu artigo *Terentiana*, que o verso 144 (*quom placo, aduorsor sedulo et deterreo;*) traz duas interpretações possíveis, com base na conjunção *quom*: temporal, "quando eu o acalmo, eu o irrito" ou concessivo, "mesmo que eu o acalme, eu o irrito", mas, em nenhum dos dois casos, teríamos uma leitura coerente. Não é necessário que adotemos inteiramente sua proposta de inverter as posições de *placo* e *aduorsor* para confirmar que nossas leituras convergem: Micião afirma que, ao se mostrar contrário a Dêmea, acalma-o.

O monólogo inicial já demonstrou que, embora Micião tenha um lado racional, a emoção suplanta essa esfera e orienta suas atitudes. Seu lado racional tem a capacidade de reconhecer alguma verdade nas palavras do irmão, mas, dominado pelas emoções, prefere mentir para Dêmea a reconhecer que este tem razão nas críticas que lhe atira. Lembrando de outra característica central no caráter de Micião, sabemos que este nutre um grande desejo – que é recíproco – por se mostrar diferente do irmão e apontar erros em seu comportamento excessivo. Lembremos, por fim, que no monólogo, Micião se portou como um doutrinador, como um *sapiens* refletindo sobre escolhas na criação dos filhos e, o que é mais greve, opondo-se à escolha viciosa do irmão: o choque entre a "teoria" e a "realidade" (até esse momento da peça) foi forte demais para o orgulho de Micião, que tem, já no primeiro ato, uma queda inicial: de um sábio, para um velho contrariado a tal ponto, que prefere mentir a aceitar que talvez suas escolhas não tenham sido as mais apropriadas. Depois, embaraçado, balbucia uma desculpa para seu ato e que convence a bem poucos. Derrotado, Micião torna-se arrogante e prepotente, com ameaças ao irmão as quais se apoiam em seu poder financeiro.

Em suma, o primeiro discurso enganoso da peça fica a encargo de Micião, que, movido pelo orgulho, mente para proteger sua própria imagem frente ao irmão que lhe faz dura oposição.[156] Inicialmente, poderíamos dizer que esse discurso enganoso tem uma função importante, mas relativamente simples de identificar: auxiliar na construção do caráter de Micião como um homem orgulhoso e capaz de mentir para não ceder ao irmão que também tem, por sua vez, forte desejo de marcar a diferença entre eles. Quando tomamos o discurso enganoso de Micião em relação direta com o monólogo que o desmente, não poderíamos pensar na existência de outro discurso enganoso no monólogo? Dessa forma, quando Micião justifica sua mentira como um ato de altruísmo, teríamos também um falseamento? De certa forma isso nos levaria a uma questão mais profunda: o monólogo não seria um espaço de sinceridade absoluta, mas o que for dito nele também deve ser relativizado. Como veremos mais adiante, o monólogo[157] é um espaço de manifestação da "subjetividade", e não da verdade ou sinceridade total. Nesse sentido, cabem num monólogo, dúvidas, medos, incertezas e mentiras, típicas de uma natureza humana explorada por Terêncio nessa peça.

[156] Cf. Bustos, 2009: 69, que afirma que Micião não foi inteiramente sincero ao proclamar que seu interesse ao mentir para o irmão seria protegê-lo e ajudar a se acalmar. Discordamos de Norwood (1923: 121) que traz uma visão exageradamente favorável a Micião e que confia na benevolência de sua mentira.

[157] Sobre o monólogo enquanto forma típica de Plauto e da comédia como um todo, recomenda-se Stürner, Ferdinand: *Monologe bei Plautus: ein Beitrag zur Dramaturgie der hellenistisch-römischen Komödie*. Stuttgart: Steiner, 2011.

Não podemos esquecer, porém, do efeito humorístico que percorre tanto o discurso enganoso como o monólogo final, quando colocados em confronto. Prossigamos com o encerramento do primeiro ato para verificarmos em que medida os efeitos de humor integram esse embate inicial entre Micião e Dêmea:

etsi Aeschinus
non nullam in hac re nobis facit iniuriam.
quam hic non amauit meretricem? aut quoi non dedit
aliquid? postremo nuper (credo iam omnium
taedebat) dixit uelle uxorem ducere.
sperabam iam deferuisse adulescentiam:
gaudebam. ecce autem de integro! nisi quidquid est
uolo scire atque hominem conuenire, si apud forumst.

Mesmo assim, Ésquino não me ofendeu pouco dessa vez. De que prostituta ele não terá se enamorado ou o que não terá dado a ela? [150] Há pouco tempo – e até que enfim! –, ele disse que gostaria de se casar .., achei que já tivesse enjoado de todas. Tinha esperança de que o fervor da juventude estivesse se aplacando: alegrava-me... mas lá vamos nós de novo! Enfim, seja o que for, quero saber e encontrá-lo se estiver no foro.
(*Adelph.* 146-153)

Os versos finais do primeiro ato reforçam a postura enganosa que Micião assumiu no diálogo com Dêmea, mas sua personagem agora se aproxima muito do risível, pois está quase desesperado e desiludido pelo "retorno" de Ésquino aos hábitos ruins.[158] E mais, vemos que as coisas da juventude sempre lhe incomodaram, dessa vez mais do que nunca, ao contrário do que alardeara para Dêmea no diálogo. Não é impossível supor que, durante a encenação, o ator encarregado do papel de Micião saísse em alta velocidade do palco, ou mesmo correndo, para ressaltar e mesmo ridicularizar a postura inabalável que o velho assumiu perante o irmão. Tendo ainda memória recente da pose filosófica e elevada de Micião no embate, sua apologia dos malfeitos da juventude torna-se mais irônica. Se Micião inicia a peça tentando se distanciar

[158] Note-se que Micião considera o interesse do filho em se casar como o marco de sua transição para a vida adulta. Rosivach (2013: 38) mostra que na comédia como um todo, o casamento é um marco da transição da juventude para a vida adulta e, especificamente, do encerramento da primeira fase. A comédia nova representaria esse período de transição em que era, de certa forma, admitido a fuga dos comportamentos padrões, por se encontrar, justamente, sem um lugar social específico.

da imagem de um *senex iratus*, ao final do primeiro ato, o público ri desse outro tipo de velho cômico.

O uso do discurso enganoso no primeiro ato, por fim, auxilia na construção do *ethos* de Micião, cria um suspense sobre o destino da trama, prepara o motivo de derrota da personagem ao final da peça (orgulho e oposição ao irmão) e gera um forte efeito humorístico e irônico.[159] Precisamos nos atentar, principalmente, para o fato de que a análise do discurso enganoso nos mostra que Micião não partilha de toda a libertinagem e facilidade que ele enumera para Dêmea. Já pela análise desse único elemento, não se sustenta a leitura de que o conflito central da peça seja o embate entre duas teorias pedagógicas distintas em estado puro. A grande questão é o conflito entre homens: o modo como cada um se relaciona com o pensamento que decide seguir é mais um ingrediente (ainda que muito importante) de um conflito de caracteres. No prólogo, vimos caber a Dêmea e Micião – lá referidos como *senes* – a exposição de uma parte da intriga por falas e outra por ações (v. 22-4). De fato, Dêmea expõe uma parte da intriga: a acusação de que Ésquino invadiu uma casa, espancou o dono e tomou uma moça com quem se envolvera. A outra parte, que segundo o *prologus* seria observada a partir das atitudes dos velhos, transparece na relação conflituosa entre eles, envolvendo questões como crenças distintas, orgulho e enganos propositais.

[159] Cf. Greenberg, 1980: 230, que propõe que o relacionamento de Micião com Dêmea é tão ruim que ele não se permite confessar suas incertezas: "Indeed, Micio's lack of assurance in the efficacy of his theory is one of the endearing aspects of his character". Embora concordemos com essa leitura em grande parte, julgamos ser necessário levar em conta o orgulho de Micião para compreender por que não há confiança entre ele e seu irmão.

III. Segundo ato

3.1 Ésquino, o filho de Micião: arrogante ou obstinado?

O primeiro ato nos apresentou os irmãos mais velhos da peça e sua relação conflituosa. Ao final dele, Dêmea retornou ao campo indignado – com as atitudes de seu irmão e do filho adotivo – e, ao mesmo tempo, satisfeito – por acreditar no fundamento das críticas e na superioridade de seu filho. Micião saiu, por sua vez, contrariado (embora sem assumir para Dêmea) rumo ao foro, tentando encontrar o filho para que se justificasse. O diálogo entre os *senes* não configuraria uma cena típica da *fabula palliata*, pois, mesmo que Dêmea possa ser associado ao *senex iratus* típico e Micião à *lenitas*, velhos irmãos que discutem sobre a melhor maneira de criar os filhos não são exemplos cômicos muito profícuos num sentido físico ou corporal.[160] No segundo ato, Terêncio promove um mergulho no arcabouço da *palliata*, com personagens e situações familiares à experiência[161] da audiência romana: preenchem o palco esvaziado há pouco um *adulescens* (jovem) trazendo uma *meretrix* (meretriz), um *seruus* (escravo) e um *leno* (alcoviteiro).

A saída de anciões para a entrada de tal grupo de personagens traz modificações de natureza estilística, cômica e linguística, que buscaremos demonstrar ao longo deste capítulo. O segundo ato concretiza o conflito anunciado no anterior, apresentando as consequências dos atos de Ésquino e o (até então ignorado) envolvimento de Ctesifão. Para nosso entendimento dessa parte da comédia, precisamos lidar com uma problemática mencionada no primeiro capítulo: em que medida podemos ver espelhados nos filhos, os valores, posturas pedagógicas e crenças dos seus pais? Essa questão será importante para orientar nossa interpretação da "moral" de *Adelphoe*.

É interessante notarmos que, a despeito da troca da "faixa etária" das personagens, o início do primeiro e do segundo ato ocorrem com gritos. Micião grita pelo escravo ausente,

[160] Ainda que os diálogos entre Cremes e Menedemo no *Heutontimorumenos* de Terêncio apresentem semelhanças com os confrontos entre Dêmea e Micião, a ação, propriamente dita inicia-se no segundo ato, conferindo aos irmãos uma função mais expositiva do que de atuação. Sobre a transição do primeiro para o segundo ato em *Adelphoe*, cf. Taladoire (1972: 87): "Songeons aussi que nous sommes au théâtre, domaine par excellence de la convention, et, au surplus, que l'entretien entre les deux vieillards faisant pour une bonne part office de prologue, l´'action ne commence vraiment qu'au vers 155; Elle s'engage, quoi qu'il en soit, de façon animée, et sur um thème riche em promesses comiques".

[161] A audiência do teatro de Terêncio é marcada pela pluralidade: "Dramatic performances in Republican Rome, being part of public festivals, could potentially attract a large and diverse crowd of spectators, drawn from all groups of the local populace and visitors from elsewhere. Audiences therefore must have been mixed as to background, social class, age, sex and occupation." (Manuwald, 2011: 98). A estudiosa também nos lembra (2011: 118-9) que, embora o público não pagasse para assistir ao espetáculo, agradar-lhe era essencial, uma vez que os futuros contratos com os magistrados estavam em jogo. Contudo, dada tal pluralidade, contemplar o que audiência como um todo esperava ou daquilo que ela gostava é tarefa deveras complexa para este espaço.

mas não obtém resposta e seu tom ameniza. Por outro lado, o que antes ocorreu isoladamente é representativo, agora, da elocução geral e do padrão cômico: agilidade, barulho e violência, muito distante da categoria *stataria*[162] que Terêncio normalmente atribui a suas peças. De fato, se voltarmos ao prólogo de *Adelphoe* (v. 6-14), uma possível explicação para essa troca de estilos está na *contaminatio* de modelos, pois, dos versos 155 a 196, teríaos um trecho traduzido/adaptado da comédia de Dífilo.[163]

155 *SA. Obsecro, populares, ferte misero atque innocenti auxilium:*
subuenite inopi. AE. Otiose: nunciam ilico hic consiste.
quid respectas? nil periclist: numquam dum ego adero hic te tanget.
SA. Ego istam inuitis omnibus. AE. Quamquamst scelestu' non committet hodie
[umquam iterum ut uapulet.

Sanião: (*gritando pela rua, sob pancadas*) [155] Gente, por favor, ajudem este pobre inocente! Socorram um pobre coitado!
Ésquino: (*a Parmenão*) Já chega. (*cessam as pancadas. A Sanião*) Agora pare e não saia daqui. Por que esse olhar desconfiado? Não tem perigo nenhum: enquanto eu estiver aqui, ele não vai te tocar mesmo.
Sanião: (*balbuciando indignado*) Eu… ela… contra tudo e contra todos…
Ésquino: (*a Báquide, enquanto se encaminham para a casa de Micião*) Mesmo

[162] É o próprio Terêncio quem atribui à sua comédia o adjetivo *stataria* (cf. *Heaut.* v. 36). De acordo com a crítica da antiguidade, as comédias em que abundavam os *cantica* (partes cantadas) e os números de dança eram chamadas de *motoriae* ("movimentadas"), enquanto aquelas nas quais predominava o texto falado eram chamadas de *statariae* ("estáticas"). Cf. Cardoso (2011: 27), Ferrero (1959: 87), Grimal (2002: 74-8) e Silva (2009: 10). De acordo com Henry (1916: 72-5), a crítica moderna, que descende de Donato e Evâncio classifica a comédia antiga em *stataria* ou *motoria*. No primeiro grupo estariam as comédias com menos ação e mais diálogo e, no segundo, as mais vívidas e movimentadas. Seguindo a linha de Eugráfio, porém, tais termos não são aplicados com perfeição à obra de Terêncio. Em prosa tardia, a palavra *stataria* aparecem em Cícero que toma a palavra do contexto dramático para dizer que o orador deve ser "pleno", mas "tranquilo" (*Brut*., 30, 116; 68, 239). À época dos autores cômicos, porém, a palavra *stataria* aparece apenas no prólogo de *Heaut.* (v. 36). Henry (1916: 77-8) afirma que não há relação direta entre os tipos de personagens e a classificação da peça como *stataria* ou *motora*. Estaríamos, de fato, debatendo, a exemplo de Cícero, mais a respeito do comportamento dos atores que interpretavam as personagens do que uma característica própria do enredo ou de tipos cômicos. Porém, não podemos pensar que Terêncio se pautasse pelo modo com que os atores atuassem em primeiro lugar, antes de compor sua comédia. Talvez, *stataria* fosse um critério que ele aplicasse a tudo o que ele fazia (uma vez que *Heaut.* não difere intensamente das demais do autor) e que a afirmação de Turpião, de que já tinha encenado dos dois tipos, se aplicasse a Terêncio em oposição a Plauto e Cecílio. Para Eugráfio, *stataria* não diz respeito a uma qualidade intrínseca da peça, mas ao resultado de um acordo estabelecido com a audiência de que ela não será interrompida, por isso seria uma peça "calma", ou "silenciosa" (Eugráfio, *Heauton*, prólog. 36, 37). De fato, a peça em apreciação, *Adelphoe*, é considerada por Donato um gênero híbrido, mesmo que a maior parte da comédia seja *motoria*.

[163] "[...] at 155 Terence departs from Menander and incorporates the abduction scene from Diphilu's *Synapothnescontes*" (Martin, 1998: 126).

> que ele seja um traste, não vai se arriscar a levar uma segunda surra, hoje, de jeito nenhum.
> (*Adelph.* v. 155-9)

A abertura do segundo ato causa impacto já pela quantidade de personagens que entram em cena, o dobro daquilo que ocupara o ato anteriormente. Sanião abre a cena colocando-se como vítima desesperada, inocente, frágil (*misero atque innocenti* v. 155) e desamparada, ou incapaz (*inopi* v. 156). O responsável por esse desespero está a seu lado, o *adulescens* Ésquino, que traz a moça pelo braço. A cena retoma a acusação feita por Dêmea (v. 88 - 91) de que Ésquino arrombara a casa de alguém, espancara seu dono e roubara uma moça por quem estava apaixonado. Terêncio dispõe ações e personagens para manipular as expectativas do público perante eles: a audiência, por exemplo, tinha uma visão desfavorável sobre Micião/Ésquino e a abertura do segundo ato corrobora, até certo ponto, essa perspectiva. Logo, porém, vemos que Ésquino e demais personagens adquirem um caráter complexo que dificulta o julgamento simples por parte do público e do leitor.[164]

No artigo "*Terence,* Adelphoe*, 155-9*" Rosivach problematiza a dinâmica das falas contidas em tais versos. Segundo o crítico (1975: 85), a maior parte dos editores segue a notação de Eugráfio (*Comm. Ad. ad* 156-7): Ésquino entraria primeiro com Báquide, atrás deles seguiriam Parmenão e Sanião, que clama por justiça. A fala de Ésquino de 156-9 seria dirigida a Báquide, que lançaria olhares assustados ao alcoviteiro, explicando assim o pedido de calma em *otiose* (v. 156). Achamos mais coerente seguir a alternativa proposta por Rosivach. Nela, a agressão de Parmenão a Sanião ainda prossegue em cena, uma vez que os gritos lançados pelo *leno* seriam típicos de momentos de violência ou promessa de tanto, não após ela ter cessado. Partindo de uma consideração de verossimilhança, Rosivach afirma, ainda, que Ésquino entra em cena *após* a pancadaria, pois, caso contrário, por que ele se daria ao trabalho de esperar seu antagonista em lugar de enviar Báquide para casa logo que possível? Sua proposta é que Sanião entra no palco sendo agredido por Parmenão, e que Ésquino dá ordens para que o escravo interrompa a violência (*otiose* v. 156). Sanião é que ouviria, então, que não precisava se

[164] Refletindo sobre violência e humor na comédia de Plauto, Parker (1989: 241) afirma que embora em geral as ameaças de violência não se concretizem, algumas personagens são comumente agredidas: "The characters then who actually do get beaten are the good (i.e. cowardly or stupid) slaves, and the pimps and braggarts, that is, the enemies of the *seruus callidus* and the *adulescens*". É comum, portanto, unindo nossa leitura ao estudo de Parker, que alcoviteiros sejam espancados na *palliata*, de modo que é preciso cuidado ao considerar como inteiramente negativa a ação violenta de Ésquino. É possível encontrarmos, ao menos, paralelos.

preocupar (v. 157), pois Parmenão não o tocaria enquanto não houvesse ordem expressa para isso, podendo se tranquilizar (1975: 86).[165]

Adiantando-nos na leitura dos versos, podemos recorrer ao artigo *Respecting Terence* Adelphoe de Frauenfelder, publicado em 1996. Nele, o crítico afirma (1996: 23) que o fragmento da comédia que vai dos versos 155-75 é amplamente estudado apenas por ser o trecho contaminado de Dífilo e por trazer uma elocução mais próxima da plautina. Por outro lado, prossegue Frauenfelder, pouco se comenta sobre a dificuldade de performance da cena, que é recheada de indicações de movimentos espaciais que são limitados pela concretude do palco. Para Frauendelder (1996: 24) esta deveria ser a ordenação dos eventos: primeiro entra em cena Sanião, sendo agredido por Parmenão e, em seguida, Ésquino trazendo Báquide, pois não é comum no drama latino, segundo o crítico, a entrada de personagens em silêncio. De acordo com o crítico (1996: 24), trazer Sanião para fora, sob pancadas não atende a um critério de verossimilhança, mas à necessidade simbólica de construção do caráter de Ésquino como alguém violento.[166]

Refletindo sobre o caráter das personagens e de Ésquino, sobretudo, podemos expandir a leitura de Frauenfelder, ao tomarmos a entrada de cada uma em perspectiva com seu comportamento ao longo do segundo ato. Sanião será alguém desamparado o tempo todo, e Ésquino alguém ora violento (ele dá um indicativo de que já o espancou naquele mesmo dia v. 159) e agressivo (chama-o de *scelestus* v. 159), ora protetor e carinhoso (para com Báquide e, posteriormente, Ctesifão). Justamente, interessa-nos, no espaço desta dissertação, observar como o caráter de Ésquino se transforma e ganha camadas cada vez mais complexas, que dificultam classificá-lo de forma simplista. Os próximos versos ilustram tal problemática:

160 *SA. Aeschine, audi ne te ignarum fuisse dicas meorum morum:*

---

[165] A cena de *Adelphoe* concretiza a informação de Fitzgerald (2000: 56): "Punishment itself might introduce triangular relations between slaves and free, specially since not all free people were imune to punishment and the administering of punishment was usually the work of slaves". Cf. [CICERO] *Ad Her.*, 4.10.14.

[166] Ferrero (1959: 87-8) e Norwood (1923: 126) traz a mesma visão, enquanto Frauenfelder (1996: 32) acrescenta que o rapto de Báquide não é um evento pontual, mas processual, que se desenvolve perante os olhos dos espectadores e motiva o mal-estar em relação a Ésquino sem ocasionar perda na coerência da ação. Terêncio apresenta Ésquino em conformidade com as preceptivas retóricas de Aristóteles para a representação de um *adulescens*: "em tudo pecam por excesso e violência, contrariamente à máxima de Quílon: tudo fazem em excesso, amam em excesso, odeiam em excesso e em tudo o resto são excessivos; acham que sabem tudo e são obstinados (isto é a causa de seu excesso em tudo)". Trad. Manuel Alexandre Júnior (*Ret.* II, 12, 1389b3-8). Nesse sentido, Ctesifão, e não Ésquino, seria um desvio do comportamento habitual. Cf. também, Horácio (*Ars.* 163-5): "[...] ao vício se molda como a cera e responde asperamente aos que aconselham, não pensa senão tarde no que é útil; pródigo no dinheiro, altivo e ambicioso, larga rápido o que ainda há pouco amou" (Trad. Rosado Fernandes). Cf. ainda Dupont (1988: 116), que apresenta o *adulescens* como alguém que tem bastante cabelo, louro ou castanho, encaracolado ou ondulado e sem barba. São covardes e sempre buscam prazer, principalmente em banquetes e mulheres. Note-se, porém, que Ésquino não se adequa ao conceito de Dupont de covardia, mas, a estudiosa acrescenta que os *adulescentes* que se apaixonam por mulheres livres tendem a ter mais vigor do que os que se envolvem com meretrizes.

leno ego sum. AE. Scio. SA. At ita ut usquam fuit fide quisquam optuma.
tu quod te posteriu' purges, hanc iniuriam mi nolle
factam esse, hui(u)s non faciam. crede hoc, ego meum ius persequar
neque tu uerbis solues umquam quod mihi re male feceris.
noui ego uostra haec: "nollem factum: ius iurandum dabitur te esse
indignum iniuria hac" – indignis quom egomet sim acceptus modis.

Sanião: (*corre para frente da porta, impedindo a passagem*) [160] Ouça, Ésquino, para não dizer que não sabia como sou. Eu sou alcoviteiro…

Ésquino: Eu sei!

Sanião: …, mas nunca houve outro mais honrado do que eu. E quanto a você, quando quiser se retratar depois, dizendo que não queria ter sido injusto comigo, para mim, olhe (*dá de ombros e faz um grosseiro ruído com a boca*). Pode acreditar: eu vou atrás dos meus direitos e você não vai remediar com palavras o mal que me fez. [165] Eu conheço bem o seu tipinho: "Queria não ter feito isso". Ou então vai jurar que essa ofensa não é digna de você... mas *eu* é que sou recebido com esses modos indignos!

(*Adelph.* v. 161-6)

É difícil afirmar com propriedade se o público poderia ou não (por recursos cênicos, vestes, máscaras[167] pela pantomima, impostação de voz ou pelo ritmo usado – proposta vista

[167] Não há unanimidade entre os críticos sobre o uso de máscaras em encenações à época de Terêncio. Cícero (*De Orat.* III 221) atribui o uso da máscara a Róscio, ator cômico que teria ensinado ao orador, de acordo com Plutarco (*Cic.* 5): *quo melius nostri illi senes qui personatum ne Roscium quidem magnopere laudabant* "Nossos antepassados que não aplaudiam com entusiasmo Róscio quando usava máscara". Para um levantamento mais profundo dessa questão, recomenda-se Duckworth (1994: 92-3), que aceita a hipótese de que elas já seriam utilizadas quando *Adelphoe* foi encenado em 160 a.C. No capítulo *Costumes and Masks* do *The Roman Stage* de Beare, o autor apresenta as dificuldades de tirarmos evidências reais sobre as vestimentas da *palliata* a partir dos textos de Pollux, Donato ou outros escritores posteriores, bem como registros visuais como pinturas em muros, terracotas e ilustrações nos manuscritos medievais de Terêncio (1950: 176). Partindo de evidências de Donato (I. 20-30) e Pollux (IV. 119ff.) e do comentário de Navarre (*Le théâtre grec*, pp. 225-6), é comum supor que o público obtivesse informações sobre as personagens assim que entrassem em cena. Donato – *De comoedia* (*apud* Dupont, 1995: 68) – fala em variações na cor e no comprimento das vestes a depender do tipo cômico: branco para os velhos, coloridas e mais curtas para os jovens, com o manto enrolado no braço no caso do parasita etc. Porém, considerando as necessidades pragmáticas do teatro da época (que incluíam, principalmente, a necessidade de trocar de roupas para representar outra personagem), Beare (1950: 180) afirma: "The gerenal impression I derive is that costume was more or less the same for all caracters, that the profession of a character was sometimes indicated by such atributes as the cook's knife, the fisherman's hook and line or his net, the soldier's sword amd so on, and that it was the mask wich gave the character his individuality within the play as a person of a particular age and temperament". Ou ainda (idem: 183): "We have thus reached the surprising conclusion that costume may have played comparatively little part in helping the spectators to follow a play. The costumes were not particularly distinctive. The mask distinguished the individual as such, but id did not reveal his profession or status [...] It is far better to suppose that language referring to change of feature is addressed to the imagination of the spectators, aided by the gesture of the actor". Duckworth (1994: 89) propõe algo semelhante ao afirmar que havia uma

em Dupont (1988: 113)) reconhecer que a personagem de Sanião é um alcoviteiro, assim que entrasse em cena: o fato é que pouco depois (v. 161), Sanião verbalizou sua condição. Tal afirmação traz implicações para o entendimento da peça, pois a invasão de casa alheia e o espancamento que Ésquino praticou por causa de uma moça não foram contra um homem que ocupa um espaço tradicionalmente honrado na *palliata* romana. Por mais que a moral contemporânea não compactue inteiramente com essa lógica, é preciso entender que o tipo encarnado por Sanião é um *atenuante* ao crime de Ésquino.[168] Ao se definir como alcoviteiro, a personagem mobiliza o conhecimento prévio e a expectativa do público em relação a seu papel na trama, pois tais personagens são sempre representadas como vilãs inescrupulosas motivadas unicamente pelo dinheiro e que se interpõem entre o jovem e sua amada. Nesse sentido, é interessante pensarmos que a interpelação *scio!* (v. 161) não funciona apenas como um sinal de impaciência ou autoritarismo por parte de Ésquino, mas indica algo concreto: por saber que Sanião era um alcoviteiro é que o rapaz se permitiu tratá-lo daquela forma. Hunter, por exemplo, considera que a inversão entre Sanião e Ésquino é um expediente cômico do absurdo, de modo que o público sentiria admiração pelo modo como o segundo coloca o primeiro em seu lugar:

> This obscenely named slave-dealer behaves like an upright citizen who has been wronged (cf . vv. 155-6, 182-3), but he is in fact well aware that, like all the member of his profession, he has few claims to our sympathy (cf. vv. 160-1, 188-9, 265); it is

vestimenta geral, modificada em pequenos detalhes, em alguns casos: "The nature of the *ornamenta* seems to be as follows: the character all wore an undergarment, *tunica* (gr. *Chiton*), over wich was a mantle, the Greek *himation*, called *pallium* b the Romans; that worn by women characters was termed *palla*. Since the mantle of free persons was long, a shorter cloack (*chlamys*) was used by soldiers and sometimes by young man. All characters used the thin sandal or slipper (*soccus*), which was a distinctive a feature of comedy as was the *cothurnus*, or buskin, of tragedy". Quanto ao gestual, Dupont (1995: 78) escreve: "Un personaggio è dunque una concatenazione di gesti codificati come in un balletto, scelti nel catalogo generale della chironomia, dell'orchestica e delle expressioni del viso, in funzione del suo rolo […] Ogni ruolo è anche un repertorio di scene catalogate, il cui schema gestuale è regolato precedentemente", o mesmo valendo para o tom de voz (1995: 79-80) "Il tono di voce e la pronuncia rispondono a una regolamentazione non meno rigorosa del resto della messinscena […] Ma la recitazione della voce deve anche adattarsi alla gestualità dell'autore. Così i movimenti della mano devono cominciare e finire con l'espressione vocale corrispondente. I più rigorosi esigono un intervallo di tre parole tra una sequenza gestuale e l'altra". Manuwald (2011: 68) defende que a prática gestual e demais detalhes visuais eram importantes para a caracterização do enredo, considerando que os cenários eram padronizados. Sobre vestimentas no teatro romano republicano, cf. Manuwald (2011: 75-6). Sobre máscaras no teatro romano republicano, cf. Dupont (1995: 73-5).

[168] Sobre a caracterização geral do *leno* nas peças de Plauto, cf. Duckworth (1994: 262): "The Plautine slavedealer, denounced as a class [...] is characterized by greed and accused of impiety, perjury, faithlessness, cruelty and inhumanity". Ou ainda (1994: 288), sobre o caráter atenuante do *leno* a seu adversário em um confronto: "Of course, when the intrigue is directed against a pompous soldier or a rascally *leno*, the slave's machinations have the approval of the other characters and the sympathy of the spectators". Citando, ainda, exemplos das comédias de Plauto, como Ballião (*Pseud.*) e Labraz (*Rud.*) e de Terêncio, Dório (*Phorm.*), Duckworth (1994: 276) nos lembra que tal tipo cômico costuma quebrar a própria palavra quando surge uma oportunidade de lucro maior. Dupont (1988: 114-5) considera o *leno* uma categoria de "velho marcado" (*senes marqués*), pois não possui laços familiares, apenas escravos. Tal tipo de personagem tem as características hiperbolicamente descritas.

> amusing when a *leno*, who is almost proverbially *inpurus* (cf. 281), applies that term to someone else, as Sannio do to Aeschinus at v. 183. The humour of these scenes lies in the ironic contrast between Sannio's pretensions and the truth of his situation. As for Aeschinus, we can only applaud the sterness and wit (cf. vv. 193-6) whit which he handles the ridiculous brothel-keeper.
>
> (1985: 72)

Como podemos ver, Hunter acredita que o espancamento de Sanião é, na verdade, favorável a Ésquino. Por outro lado, Norwood (1923: 116) se posiciona de forma diferente: para ele, a atitude de Ésquino é mal-vista, independentemente do caráter de Sanião. Pensamos que, ainda que um confronto entre *adulescens* e *leno*, isoladamente, não impacte negativamente o retrato do jovem, a arrogância de Ésquino reflete a de Micião, de modo que é difícil afirmar uma neutralidade, quem dirá um favorecimento, na cena. Podemos estar diante de uma ressignificação da situação típica: ainda que o confronto entre jovem e alcoviteiro tenda a favorecer o primeiro, em *Adelphoe*, Ésquino aparece de maneira complexa, na fronteira entre força de caráter e a arrogância.

O trecho de Hunter também observou que Sanião é dotado de considerável grau de consciência sobre sua situação. Ao se apresentar como alcoviteiro, sua próxima palavra é adversativa, "mas" (*at* v.161), indicando que ele tem conhecimento das expectativas em relação a seu caráter, mas pretende contrariá-las: sincero ou não, Sanião sabe o que se espera de alguém como ele. Libertar-se dessa imagem é central para que ele obtenha alguma melhora na hierarquia social/moral e possa negociar com Ésquino.[169] Não por acaso, Sanião apela à justiça: primeiramente, popular, de senso comum, (v. 155) para depois pedir (e ameaçar) com a justiça oficial, de tribunais (v. 163). Se ele surge desesperado e desamparado, pouco a pouco tenta passar uma imagem mais séria e ameaçadora. Dificilmente o público aceitaria de imediato que o alcoviteiro fosse um homem virtuoso, e essa dubiedade se manifesta na própria percepção de Ésquino.

Toda a interação inicial entre Sanião e Ésquino (v.160-96) demonstra que este julga aquele a partir das expectativas criadas por seu tipo cômico e não consegue ouvir seus argumentos e compreender sua situação, o que o faz agir com mais autoritarismo. Com efeito, após Sanião ameaçar ir à justiça, ou ainda, acusar o rapaz de indignidade, Ésquino reage como

[169] Sobre o jogo com expectativas em relação a determinada personagem, cf. Sharrock (2009: 219): "Like Plautus, but in his own understated way, Terence plays arround with the gap between the character/construction you see and the stereotype/stock character you expect: this too is a game between the playright, audience, character and stereotype". Para Manuwald (2011: 152), a existência de padrões e a ruptura com eles revela um nível profundo de desenvolvimento do gênero, algumas vezes demandando explicações por parte do autor, outras, menos radicais, sendo simplesmente apresentadas.

anteriormente, ignorando totalmente o que fora dito e se dirigindo a Parmenão (v 167) e, pouco depois, à Báquide (v. 168). Apenas quando Sanião manifesta interesse em ser um obstáculo ao caminho da prostituta para casa (*enim non sinam* v. 168), Ésquino decide que é hora de dedicar alguma (violenta)[170] atenção ao alcoviteiro:

SA. Enim non sinam. AE. Accede illuc, Parmeno
(nimium istoc abisti), hic propter hunc adsiste: em sic uolo.
caue nunciam oculos a meis oculis quoquam demoueas tuos,
ne mora sit, si innuerim, quin pugnu' continuo in mala haereat.

Sanião: (*desvencilha-se e segura Báquide pelo braço*) Mas isso é que eu não vou permitir…

Ésquino: Venha para perto, Parmenão, você já se afastou demais... Aqui, fique parado perto dele, isso, é assim que eu quero. [170] Agora, cuidado para não desviar seus olhos dos meus por aí, porque, se eu der o sinal, você cola a mão na orelha dele na mesma hora.

(*Adelph.* v. 168-71)

Não é Ésquino quem, efetivamente, propõe-se a agredir o alcoviteiro, pois ele passa a responsabilidade ao escravo Parmenão. A atitude ressalta sua autoridade e *status*, que permitem entregar a um escravo a tarefa mais desonrosa.[171] Esse autoritarismo reforça ainda mais as acusações de Dêmea e a semelhança do jovem com o pai biológico.[172] Tal autoritarismo não escapa a Sanião, que questiona se o rapaz seria um tipo de rei: *regnumne, Aesehine, hic tu possides?* ("Você é algum tipo de rei por aqui, Ésquino?" v. 175).[173] Nos versos a seguir, o

[170] Seguindo a leitura de Duckworth (1994: 324), sendo o exagero um artifício comum da comédia romana para despertar riso, é fácil supor que logo ele convergiria para cenas de agressão. Tais cenas, contudo, não são comuns em Terêncio: em *Adelph.*, isso ocorre apenas nas cenas com Parmenão e Sanião juntos.

[171] Parmenão contraria a afirmação de Dupont (1988: 119) de que os escravos que trabalham para jovens são astutos enquanto os que trabalham para os velhos são manifestações de força bruta. Ésquino tem dois escravos a seu dispor e cada um deles contempla uma dessas utilidades: Parmenão para a violência e Siro para a astúcia, como veremos adiante neste capítulo.

[172] Cf. Goldberg (1986: 105) sobre o espelhamento filial: "The actions of son reflect the atitudes of the father. Aeschinus' fastidious arrogance toward Sannio is a cruder form of the patronizing smugness with wich Micio continually irritates Demea. The scene from Diphilus is meant both to dramatize the character os Aeschinus and to reinforce our earlier doubts about Micio". Cf. também Johnson (1968: 171-86) e Grant (1975: 47-8).

[173] Esse questionamento tem uma semântica negativa no contexto republicano romano. É interessante recorrermos à *Vida dos doze Césares* de Suetônio como um testemunho romano imperial (portanto, posterior a Terêncio) sobre o quão problemático era o título de "rei" durante o período republicano. Na vida de Caio Júlio César (parágrafo 79), Suetônio demonstra que César rejeitou o título de "rei" em duas oportunidades, contrariando o clamor popular que assim o proclamava: *Neque ex eo infamiam affectati etiam regii nominis discutere valuit, quanquam et plebei regem se salutanti Caesarem se, non regem esse responderit et Lupercalibus pro rostris a consule Antonio admotum saepius capiti suo diadema reppulerit atque in Capitolium Iovi Optimo Maximo miserit*. "Desde então, não se pôde mais apagar o *escândalo* de ter pretendido o título de rei, ainda que respondesse ao povo que o saudava sob essa denominação, 'que ele era César, não rei'. E nas festas das Lupercálias, rejeitou e fez levar a Júpter

caráter autoritário de Ésquino atinge proporções maiores:

> *AE [...] nam si molestu' pergis esse, iam intro abripiere atque ibi*
> *usque ad necem operiere loris. SA. Loris liber? AE. Sic erit.*
>
> [...] porque, se você continuar me enchendo, logo vai ser jogado para dentro e espancado sem dó com correias até o fim.
> **Sanião:** (*entre indignado e assustado*) Um homem livre, espancado com correias?
> **Ésquino:** Assim será.
> (*Adelph.* v. 181-2)

Ésquino coloca seus interesses acima da legislação contida na peça, que impediria que um homem livre fosse espancado com correias. Seja um blefe[174] ou uma ameaça concreta, a crítica de Dêmea, no primeiro ato, de que Ésquino nada teme e julga que as leis não se aplicam a ele continua fazendo sentido. Uma vez mais, testemunhamos a inversão de papéis proposta por Terêncio, pois todas as imprecações em nome da justiça são feitas pelo *leno*, personagem tradicionalmente viciosa, enquanto Ésquino permanece como indigno: *indignis modis* ("modos indignos" v. 166), *facinus indignum* ("crime indigno" v. 173), *qui tibi magis licet* ("o que você não faria" v. 179), *loris liber?* ("um homem livre, espancado com correias?!" v. 182), *o hominem impurum! Hicine libertatem aiunt esse aequa omnibus?* ("ah, que homem impuro! E ainda proclamam que a liberdade é igual para todos aqui!" v. 183) e ainda *aequi modo aliquid!* ("desde que seja justo!" v. 187)[175].

Ésquino ainda demonstra seu desprezo agrupando as imprecações de Sanião (até o verso 183) sob o verbo *debacchor* (v. 184), que está associado ao contexto das sacerdotisas de

---

Boníssimo e Altíssimo, no Capitólio, o diadema que o cônsul Antônio tentara, repetidas vezes, colocar-lhe na cabeça, diante da tribuna róstria" (Grifo nosso. Trad. de Sady-Garibaldi, p. 78)

[174] As ameaças de violência e tortura contra escravos (mas não apenas) comumente não se concretizam na comédia, cf. Segal (1968: 147): "All the torture talk serves as a deliberate foil to emphasize what will not happen during today's comedy". Sobre isso, cf. também Stace (1968: 73): "Very often, too, the slave is forgiven for his misdeeds too readily". Embora os estudiosos falem especificamente dos escravos plautinos, podemos estender suas reflexões à relação entre Ésquino e Sanião, o alcoviteiro.

[175] Como foi observado no exame de qualificação por João Angelo Oliva Neto, apesar de ser um alcoviteiro, Sanião é urbano e polido.

Baco, deus do vinho, e de seus rituais de perda de consciência e violência.[176] No contexto da peça e numa tradução atualizada mais livre, equivaleria ao menosprezo de "dar um chilique".[177]

AE Ah, leno iniqua me non uolt loqui!
SA. Leno sum, pernicies communis, fateor, adulescentium,
periurus, pestis: tamen tibi a me nulla ortast iniuria.
AE. Nam hercle etiam hoc restat.

Ésquino: Rá! O alcoviteiro não quer que eu diga injustiças!
Sanião: (*impaciente*) Sim, confesso, eu sou um alcoviteiro: dos jovens, a total perdição, um pérfido, uma peste. Porém, nunca cometi qualquer ofensa contra você.
Ésquino: [190] Ah, por Hércules, só me faltava essa!
(*Adelph.* v. 186-9)

Deve-se observar que Ésquino se refere a Sanião por sua profissão e tipo cômico (*leno* v. 186). A personagem convoca expectativas do público em relação a seu interlocutor, numa atitude meta-teatral: Ésquino rebaixa Sanião, fortalecendo (ou tentando) sua causa, pois enfrentava um vilão[178] típico ao qual não convinha dar ouvidos. A resposta de Sanião demonstra que ele também partilha do repertório de acusações de que os alcoviteiros são alvo, mas, tentando se libertar da imagem habitual, lembra a Ésquino não haver qualquer conflito específico entre eles. Retomando a leitura meta-teatral proposta, seria possível entender que Sanião convoca Ésquino a ver nele um homem, não um tipo cômico: em suma, a se libertar das preceptivas do gênero, algo siginificativo da arte antiga e da proposta terenciana.

Sanião insiste nesse caminho: há pouco, questionou se já tirara algo do rapaz que justificasse a vingança (v. 178-9), mas foi ignorado, como habitual. O alcoviteiro enfrenta a lógica de que, pelo fato de alguém ser vicioso, ele pode ser agredido mesmo sem ter praticado alguma ofensa pontual. Sanião percebe, porém, que a discussão é infrutífera e tenta chamar

[176] Sobre as relações entre o deus Baco e o teatro romano, cf. Schiesaro (2016: 28-9): o texto remete a comédias de Plauto *Bacch.*, *Mnaech.*, *Mil. Cas.*, *Merc.* e *Curc.* Em breves referências, os textos de Plauto reproduzem o contexto tradicional negativo (segundo Lívio, o ritual foi proibido por um *senatus consultum* de 186 a.C.) associado aos rituais da divindade: êxtase, excitação feminina desmedida e a aura misteriosa. Nesse sentido, *As Bacantes* de Eurípides são um testemunho grego interessante. Na peça, o rei Penteu fora iludido por Dionísio, que desejava puni-lo por não o venerar. Vestido como mulher, Penteu se infiltrou no culto das bacantes, que, quando o descobriram, despedaçaram-no em um ato de violenta irracionalidade.
[177] O *OLD* apresenta duas possibilidades de significado: "delirar" ou "irar-se". Além da passagem de *Adelphoe* em apreciação, o dicionário indica o uso do verbo por Horácio em *Carm.* 3.3.55.
[178] Sobre a ideia de Sanião ser um vilão, é necessário recorrer a Duckworth (1994: 314) que afirma que mesmo o *leno* não é alguém totalmente cruel e destrutivo, mas algo próximo de um "palhaço" ou "bufão". Em última instância, graças às atitudes de Ésquino, Sanião parece um alcoviteiro típico, a saber, uma personagem cuja vilania é bem pouco levada a sério.

Ésquino à razão, ligeiramente animado com a proposta a ser feita por ele (*iamne me uis dicere id quod ad te attinet?*: "Quer que eu diga logo o que lhe interessa?" v. 186).

AE. Minis uiginti tu illam emisti (quae res tibi uortat male!):
argenti tantum dabitur. SA. Quid si ego tIbi illam nolo uendere,
coges me? AE. Minime. SA. Namque id metui. AE. Neque uendundam censeo
quae liberast; nam ego liberali illam adsero causa manu.
nunc uide utrum uis, argentum accipere an causam meditari tuam.
delibera hoc, dum ego redeo, leno.

Ésquino: Você comprou a moça por vinte minas – e que lhe saia caro esse negócio! – tal quantia lhe será paga.
Sanião: (*desconfiado*) E o que acontece se eu não quiser vendê-la a você? Vai me forçar?
Ésquino: (*calmamente*) Jamais.
Sanião: Pois é disso que eu tinha medo…
Ésquino: (*sorrateiro*) E não julgo que pode ser vendida uma moça que é livre por nascimento. De fato, eu a estou pondo em liberdade, com a mão sobre sua cabeça. [195] Agora veja o que você prefere: receber o dinheiro ou preparar sua defesa. Pense nisso até eu voltar, alcoviteiro.
(*Adelph.* 191-6)

A mudança no tom e no conteúdo do discurso de Ésquino é constante. Agora, o que ele propõe é quase justo e pacífico: ter posse da moça restituindo ao alcoviteiro o valor pago por ele. A questão financeira – já apontada no ato anterior – une Ésquino e Micião: usar escravos e devolver o alto valor gasto pelo alcoviteiro são possíveis apenas para quem tem acesso a uma boa fortuna e pode usá-la conforme seu interesse. Contudo, Ésquino logo passa a um tom insinuante, sugerindo que Báquide era uma moça livre de nascimento e que não poderia, portanto, ser comercializada. Ora, Terêncio complica, mais uma vez, a relação do público com a personagem, pois apresenta um novo fator: Ésquino é libertador de uma moça livre, logo, um portador da justiça. Com efeito, buscamos demonstrar ao longo deste capítulo que o caráter de Ésquino é construído de modo complexo e, até certo ponto, contraditório. Lloyd-Jones (1973: 281) lembra, por exemplo, que, apesar do jovem cometer roubo e violência, ele quer deixar a situação legalizada, pagando pela moça. Sobre a inesperada afirmação de que Báquide é livre de nascimento, o crítico enxerga nela uma inconsistência na construção da peça, pois isso não fora mencionado antes, nem será depois.

Ora, Ésquino sugere que tornar escravo alguém livre por nascimento[179] era algo que se solucionaria nos tribunais[180] de modo que temos uma poderosa ameaça que, estranhamente, não é explorada depois.[181] Por que Ésquino comentaria isso, então? Talvez fosse uma brincadeira ameaçadora, não efetivamente tentando convencer o alcoviteiro de que a moça é livre de nascimento: Ésquino estaria, na verdade, fazendo uma jocosa associação entre o espancamento de Sanião com o gesto típico de libertação do escravo, ambos utilizando as mãos. É possível, ainda, que Ésquino estivesse fazendo uma sugestão para ver se o alcoviteiro confessaria algo errado ("jogando verde")[182] ou, por fim, que fosse simplesmente uma mentira. Nessa última hipótese, Ésquino usaria do discurso enganoso contra o alcoviteiro. Ésquino dá a Sanião tempo para refletir e, com isso, inicia-se o terceiro monólogo da peça.

3.2 Sanião, o *leno,* faz um monólogo: inversão, complexidade e implicações sobre *Adelphoe*

Na seção anterior, buscamos demonstrar que Terêncio constrói um caráter complexo e até certo ponto contraditório para Ésquino, marcado pela arrogância[183] e prepotência, embora atenuado pela baixeza de seu interlocutor. O *adulescens* deixa o palco no verso 126, o que nos permite, pela primeira vez, ter acesso – por meio do monólogo – aos pensamentos de Sanião, temporariamente livre das ameaças de Ésquino. Sanião sucede Micião, então, na tarefa de enunciar um monólogo: no primeiro ato, a primeira ocorrência de tal seção discutiu questões

[179] Sobre a naturalidade com que a *néa* grega e a *palliata* romana tratariam a escravidão de homens e mulheres de outros povos, cf. Rosivach (2013: 103): "It is important to remember here how the Athenians felt themselves superior to the non-Greeks they enslaved (and *mutatis mutandis* how the Romans felt superior to their foreign slaves). From the perspective particularly of the Athenians, whose social relations structure the plots of our plays, the slave's inferiority was a consequence of his (or, in the presente case, her) very nature, and not simply a matter of legal status, as Aristotle's famous 'slave-by-nature' reminds us".

[180] Seguimos o entendimento de Gaertner (2014: 615) de que a literatura não é um simples espelho da legalidade, mas que ela é influenciada por esta e que, por sua vez, também influencia no modo como o público interpreta as leis. Gaertner (2014: 616) ainda prossegue, lembrando sobre a relação híbrida entre Grécia e Roma que a *palliata* encerra: "The research of these scholars shows that the Roman *comoediae palliatae* are a hybrid mix of Greek and Roman elements and that the key elements of the plots presuppose Attic law". Nesse sentido, não propomos que o aspecto legal grego ou romano solucione questões trazidas nas peças de Plauto e Terêncio, mas que elas sejam trazidas para auxiliar na compreensão de algumas situações. Note-se, por exemplo, que algumas questões podem ter sido adaptadas pelos latinos, ou, ainda que mantidas na forma grega original, adquirem novos sentidos no mundo romano.

[181] Sobre o lugar comum de haver uma moça livre sob domínio de um *leno* e sobre os procedimentos legais para libertá-la, cf. Rosivach (2013: 77): "It is everywhere taken for granted that any woman who was born of free parents cannot be held as a slave by a leno once her free birth is demonstrated, and that if necessary, this claim can be supported in a court of law. This is true even if the woman was born in one place and held as a slave in another".

[182] Sugestão dada por João Angelo Oliva Neto, no exame de qualificação.

[183] As atitudes de Ésquino para com Sanião se encaixam perfeitamente na definição de Teofrasto (1978: 87) de *arrogância* (αυθαδεια): "é uma rispidez de trato, que se manifesta através das palavras".

filosóficas e o bem-estar do filho; a segunda tentou expressar de modo digno sua relação conflituosa com o irmão.

Sanião, por sua vez, também traz uma situação de angústia, mas Terêncio opera uma queda na natureza da personagem responsável pelo discurso e na temática principal: temos, agora, um alcoviteiro preocupado com a perda do dinheiro. O comediógrafo permanece com a inversão de funções, pois o usual é que a *palliata* conceda o monólogo ao jovem que não consegue ter a amante desejada, uma vez que lhe impedem o pai severo e os interesses do alcoviteiro. O monólogo de Sanião se aproxima do que Wilner (1938: 27) aponta sobre discursos de personagens estereotipadas (cita o parasita como exemplo) que definem a si mesmos:[184]

> These speeches have definite value in characterizing the speakers; for however perfunctorily they are employed as devices to introduce personages to the audience or bring them on the stage, the material used nevertheless describes traits of character. But in the group of speeches just discussed, of parasites, courtesans, slaves, and the like, these traits are chiefly the ones belonging traditionally to the roles, employed for comic effect, not needed to develop the plot.

Em suma, Wilner defende que, embora alguns desses monólogos possam ter maior aplicação para o desenvolvimento da peça, em geral, sua função é apresentar personagens com características cômicas típicas. Com efeito, o tempo dedicado à reflexão de Sanião é antes uma pausa do que uma contribuição à progressão do enredo; contudo, a importância deste monólogo não pode ser avaliada levando em consideração apenas tal aspecto. Pensando sobre o reforço das características cômicas típicas, poderíamos supor, então, que a última palavra de Ésquino antes de deixar o palco, *leno* (v. 196), chama a atenção do público para o fato pouco usual de haver um alcoviteiro realizando um monólogo, ou que, provavelmente, o que se seguiria seria a confirmação das características que se esperam da personagem. Com efeito, o monólogo mostrará como Sanião, ao estilo de um *leno*, é covarde[185] e tem uma moral facilmente manipulável em nome do interesse pecuniário.

Pro supreme Iuppiter,
minime miror qui insanire occipiunt ex iniuria.
domo me eripuit, uerberauit; me inuito abduxit meam
(ob malefacta haec tantidem emptam postulat sibi tradier);
200 *homini misero plus quinhentos colaphos infregit mihi.*

[184] Sobre isso, cf. também Duckworth (1994: 268).
[185] O conceito de *covardia* (*deilía*), conforme entendido por Teofrasto (1978: 135) explica Sanião – e Ctesifão – perfeitamente: "enfraquecimento do espírito causado pelo medo".

> **Sanião:** Júpiter Supremo! Não me surpreende nem um pouco haver quem quase enlouqueça por causa de uma injustiça: ele me arrancou de casa, açoitou e levou quem me pertencia contra minha vontade. Agora, em troca desses desaforos, ordena que eu lhe entregue a moça que eu comprei pelo mesmo valor! [200] Eu, pobre homem a quem ele esbofeteou mais de quinhentas vezes!
> (*Adelph.* v. 196-200)

Sanião inicia invocando a Júpiter, atitude associada a Dêmea (v. 111) no ato anterior. De fato, há mais uma semelhança entre *leno* e *senex,* pois o monólogo de Sanião confirma a história de Dêmea, mas agora vemos a invasão, espancamento e roubo narrados pela perspectiva da vítima. Opera-se, então, uma sutil, mas significativa mudança de sentido: o foco não é apenas acusar o comportamento do jovem, mas exprimir a angústia da vítima, algo que de certa forma, corrobora o primeiro objetivo. É a perspectiva de Sanião, por exemplo, que relativiza uma possível aparência de justiça na proposta de Ésquino de devolver o dinheiro: o monólogo nos lembra que a "razoável" proposta surge após longo processo de diminuição, violência e coerção do alcoviteiro. Analisando de acordo com Sanião, a devolução do dinheiro original está longe de ser ideal, pois toda a violência praticada será "gratuita", não havendo reparo moral ou mesmo financeiro. Uma vez mais, Sanião parece alguém preocupado com a (i)moralidade, apesar de ser um alcoviteiro, que como tal, deveria estar habituado a tais práticas. Justamente, tal contradição é explorada a seguir:

> *uerum enim quando bene promeruit, fiat: suom ius postulat.*
> *age iam cupio, si modo argentum reddat. sed ego hoc hariolor:*
> *ubi me dixero dare tanti, testis faciet ilico*
> *so uendidisse me; de argento – somnium: "mox; cras redi".*
> *id quoque possum ferre si modo reddat, possum ferre, quamquam iniuriumst.*
> *uerum cogito id quod res est: quando eum quaestum occeperis,*
> *accipiunda et mussitanda iniuria adulescentiumst.*
> *sed nemo dabit– : frustra egomet mecum has rationes puto.*
>
> Fazer o quê? Já que ele propôs um negócio razoável... que seja! Ele está requerendo o seu direito. Pronto, é isso que desejo agora, contanto que eu recupere o dinheiro. Mas já estou vendo como vai ser: quando eu disser para me dar a quantia, ele vai trazer testemunhas de que eu já a vendi; dinheiro, mesmo, nem sonhando: (*remedando*) "Volte amanhã". [205] Eu posso aguentar isso também, por mais ofensivo que seja, *contanto que eu recupere o dinheiro*. Na verdade, é assim que

> as coisas são, eu acho: já que você entrou por esse caminho, tem de aguentar de boca fechada as injustiças dos jovens. (*desesperançoso*) Mas ninguém vai me dar nada, eu próprio acho que essas reflexões são em vão.
> (*Adelph.* v. 201-8)

A mudança da disposição de Sanião é repentina (atente-se para o uso do advérbio de tempo *iam* v. 201): após enumerar os sofrimentos pelos quais Ésquino o fez passar, a conclusão natural seria que ele se distanciasse da proposta. Contudo, subitamente seu discurso muda e ele passa a considerar a proposta razoável e mais, que é mesmo direito do rapaz solicitar a moça.[186] Sanião tem um movimento similar a uma parábola na geometria: inicia no baixo, desesperançoso; sobe ao finalmente reconhecer que a proposta seria a melhor situação; por fim, desce novamente, retornando para a desilusão, quando antevê as atitudes que Ésquino tomará para não lhe conceder o dinheiro.

Entendemos que a alteração da disposição de Sanião é complexa, gera riso, mas ao mesmo tempo piedade, dada sua fraqueza moral, emocional e, não devemos esquecer, física. O poeta inseriu na equação o amor indoncidional de Sanião pelo dinheiro, aproximando o alcoviteiro da tradição de seu tipo: todas as elocubrações morais são silenciadas e ele suporta tudo, em nome de recuperar o que investiu. O interesse poético dessa construção de Terêncio está no fato de que ele não apresenta as características de Sanião como um alcoviteiro típico, tão logo ele entre em cena, mas faz com que elas se manifestem como consequência de um processo de violência e opressão. Os efeitos dessa manipulação tornam-se evidentes: jogando com o que o público espera da personagem, Terêncio gera no monólogo efeito humorístico e dubiedade no entendimento do caráter do *leno* e de Ésquino.

Nesse sentido, devemos observar que foi Ésquino quem foi descrito por situações tradicionais (*sed hoc hariolor* "Mas já prevejo" v. 202), pois a sempre atribulada relação entre *leno* e *adulescens* é interpretada por Sanião, numa reapropriação de Terêncio. Mesmo assim, Sanião não perde sua dimensão viciosa e cômica, reiterando sempre que qualquer tormento e injustiça podem ser suportados em nome do dinheiro (*id quoque, si modo reddat, possum ferre, quamquam iniuriumst*: "Eu poderia suportar isso também, desde que recuperasse o dinheiro" v. 205). Sanião iniciou o ato com uma postura mais agressiva, pois acreditava ter a lei a seu lado (uma vez que a força não estava, evidentemente); porém, quando Ésquino argumenta que

[186] Cf. Duckworth (1994: 262): "The slavedealer accepts abuse calmly, even conplacently [...] and returns it in good measure". Por outro lado, parece-nos exagerada a observação de Duckworth (1994: 263) de que o *leno*, no *corpus* de Terêncio, é muito diferente do que é no *corpus* de Plauto, pois tem uma participação menor, é ofendido com menos frequência, não é roubado e recebe um pagamento pela moça. Para nós, o próprio monólogo de Sanião traduz a gravidade de sua situação, suportada apenas graças a sua fraqueza e sua fixação única em dinheiro.

ele ilegalmente negociaria como escrava uma moça livre de nascimento, sua única fonte de sustentação desaparece e, desamparado pela lei, o *leno* se torna refém da boa vontade do rapaz. Sua consideração final de uma resignação cômico-estóica marca a complexidade da construção da personagem, que transita entre o cômico e o trágico, por ser um joguete de forças maiores. Ora, se uma personagem cômica cuja complexidade é usualmente pouco explorada recebe um tratamento mais detido em *Adelphoe*, o que dizer dos protagonistas? Sanião é uma personagem que nos lembra da impossibilidade do entendimento das personagens de nossa comédia em categorias simplistas: temos uma comédia de homens, instáveis, que possuem virtudes e vícios.

Quando Terêncio subverte as expectativas do público colocando Sanião – um alcoviteiro – para realizar um monólogo, dois efeitos complementares são atingidos: um efeito humorístico e outro de complexidade de entendimento do caráter dele e de Ésquino. O monólogo de Sanião, então, revela a poética de Terêncio (e da *palliata* também) de recorrer a elementos tradicionais dando-lhes novos significados, trazendo novas possibilidades para cenas e situações tipificadas.[187] Além de sublinhar o caráter complexo das personagens envolvidas, as oscilações da disposição de Sanião são importantes indicativos da configuração do monólogo enquanto forma em *Adelphoe*. Se tomarmos em perspectiva os monólogos de Micião (primeiro ato), Sanião (segundo ato) e o de Dêmea (futuramente analisado no quinto ato),[188] chegaremos à conclusão de que ele não é um espaço de sinceridade total. Por ser um espaço em que uma personagem se manifesta solitariamente, o monólogo revela oscilações, medos, dúvidas, incertezas e (por que não?), enganos a si mesmo e, consequentemente, ao público. Partindo das reflexões que fizemos sobre o monólogo de Sanião, podemos voltar ao de Micião, no final do primeiro ato e corroborar nossa leitura: Micião pode, perfeitamente, ter mentido a si mesmo e ao público no primeiro ato, quando disse que contariou o irmão em um ato de generosidade. Em última análise, em *Adelphoe*, o monólogo também pode ser espaço para o discurso enganoso.[189]

---

[187] O paralelo entre essa situação e a da cortesã Thaís, no *Eunuchus*, é evidente, ainda que a cortesã tenha um papel maior na solução do conflito. Nesta outra comédia, a cortesã terá um monólogo para se queixar de como é mal interpretada pelos jovens, que sempre a observam com maus olhos. Goldberg (1986: 117) faz interessante análise do monólogo e das atitudes de Thaís, argumentando que ela é uma personagem inteligente e pragmática, e não *bona* no sentido de virtuosa e desinteressada: "pragmatism, and not idealism moves her" (idem: 118). Mesmo assim, Goldberg reconhece a pouca usualidade em sua caracterização. Em grande medida, Thaís e Sanião conseguem se distanciar do estereótipo até certo ponto.

[188] Rodrigo Gonçalves (2016: 10) resume bem a problemática da sinceridade em monólogos cômicos ao falar sobre Dêmea: "Naturalmente, o que parece simples não é, de modo algum. O monólogo pungente de Dêmea, justamente em virtude de ser um monólogo, parece apresentar uma disposição legítima para transformar seu caráter, a fim de ter uma vida melhor. Dizendo essas coisas sozinho no palco, Dêmea, em princípio, por convenção dramática, não poderia estar mentindo".

[189] Nesse sentido, discordamos de Goldberg (1986: 22) quando diz que o monólogo "orients us clearly and effectively", uma vez que demonstramos ser ele um espaço de incerteza e dubiedade. É importante termos isso

3.3 Siro – o *seruus callidus* – e Ctesifão – o filho de Dêmea – entram em cena: manipulação e dicurso enganoso

Ésquino partiu, antes do monólogo de Sanião, prometendo dar ao alcoviteiro tempo para pensar em sua proposta até que retornasse (v. 265). Entre o monólogo e o retorno, Siro, outro escravo,[190] entrará em cena com a promessa de resolver o impasse com o alcoviteiro. Vejamos, pelos versos abaixo, a imagem que temos de Siro e de sua relação com Ésquino:

> *SY. Tace, egomet conueniam ipsum: cupide accipiat iam faxo atque etiam*
> *bene dicat secum esse actum. –quid istuc, Sanniost quod te audio*
> *nescioquid concertasse cum ero?*
>
> **Siro:** (*a Ésquino, que permanece fora do palco*) Não fale mais nada, eu mesmo já vou resolver isso: farei com que aceite com fervor e [210] diga até mesmo que foi bem tratado. (*a Sanião*) Que história é essa que estou ouvindo, Sanião, de que você, não sei como, brigou com o meu senhor?
> (*Adelph.* v. 209-11)

A postura de Siro é tranquilizadora, de alguém confiante em seus talentos, o que o aproxima de um *seruus callidus*, tipo cômico astucioso e brincalhão que, em geral, entra em cena quando há um impasse que o *adulescens* não consegue solucionar.[191] Também é possível,

em mente para a interpretação do monólogo de Dêmea no quinto ato, em que ele propõe uma mudança em seu modo de vida. Questionamos também a aplicabilidade da afirmação de Ortha Wilner (1938: 28) sobre os monólogos cômicos em *Adelphoe*: "and since in speaking to himself one has no reason to lie, they are invariably true to the traits elsewhere revealed; and those traits are the few fundamental ones necessary for the plot". Nossa análise do segundo monólogo de Micião no primeiro capítulo contraria essa visão.

[190] Dupont (1988: 118) assim descreve fisicamente os *serui* cômicos romanos: cabelos ruivos, frente da veste plissada, cenho franzido, túnica levantada por uma espécie de cinto que confere liberdade aos seus movimentos, que, em geral, são rápidos e ágeis.

[191] Dupont (1988: 118) afirma que toda a comédia tem como pano de fundo o confronto entre velhos e jovens, mas, como se trata de uma luta social e financeiramente desigual, o papel do *seruus callidus* adquire importância: "Dans cette lutte, tout le pouvoir est aux vieux, mais les jeunes ont pour alliés l'histoire et les esclaves. Ce qu'on voit sur scène, c'est précisément la faiblesse aux prises avc la force, um combat inégal et contraste que réalise, l'opposition de jeu des deux rôles, jeunes et vieux. Dans ce combat inégal, l'équilibre est rétabili par les esclaves, aussi agiles que les vieux sont lents". Segal (1987: 143) apresenta como característica do *seruus callidus* plautino a tomada de responsabilidade sobre determinado problema. Fitzgerald (2000: 79) apresenta sucintamente a função do *seruus callidus* cômico: "Tipically, the clever slave (*seruus callidus*) sides with his young master against the *paterfamilias* in order to overcome the latter's real or potential obstruction of his son's amour". Para Parker (1989: 246) o *seruus callidus* recrutado pelo jovem é um álibi para a rebelião perpretada pelo último, além de ser uma inversão do *paedagogus*, pois, em lugar de cumprir as ordens do pai em nome da formação moral do filho, une-se a este para enganar o primeiro e permitir as "imoralidades". Duckworth (1994: 318) afirma, ainda, que o *seruus callidus* é o exemplo lapidar de como a quebra de expectativas é um recurso humorístico central na comédia romana. De acordo com o estudioso: "To the Roman audience, the concept of na intriguing, impertinente, domineering slave would clash violently with the realities of everyday life and [...] would strike them as highly incongruous". Como nos lembra McCarthy (2000: 12-3) sobre o escravo enganador plautino, após a resolução das intrigas, o escravo esperto continua um escravo, aguardando, unicamente, pela próxima oportunidade para um engano sem maiores consequências: ele agiria, ainda, sem qualquer concernimento moral, apenas pelo prazer do gesto.

neste caso, que se trate de um movimento combinado entre Ésquino e Siro para conseguir uma oferta melhor, ou um para que o *leno* temesse algo pior e aceitasse a proposta anterior. O modo como Siro fala com Ésquino fora do palco (*tace egomet conueniam ipsum*: "não diga mais nada, eu mesmo já vou resolver isso" v. 209) passa uma nova imagem do rapaz: não mais de alguém autoritário e firme, mas preocupado com a efetividade do plano de recuperar a moça. Está claro, uma vez mais, que Terêncio constrói a personagem Ésquino de modo complexo. Siro entra como um advogado conciliador, tentando melhorar a imagem de seu senhor e de sua oferta, bem como minimizar o confronto. De fato, Siro sugere uma disputa equilibrada entre Sanião e Ésquino (*te nescioquid concertasse cum eo*: "você, não sei como, brigou com meu senhor" v. 211), algo que é prontamente negado pelo alcoviteiro (*numquam uidi iniquius certationem comparatam quam haec hodie inter nos fuit*…: "nunca vi briga mais desigual que a que tivemos aqui hoje" v. 211-13). Também em v. 214, ele se refere novamente ao rapaz de modo conciliador (*adulescenti morem gestum oportuit*: "devia ter feito a vontade do rapaz").

Astucioso, Siro busca a conciliação propondo que o melhor caminho para Sanião seria abrir mão de parte de seus direitos, em troca de fazer um favor a Ésquino e, por consequência, angariar sua gratidão:[192] *pecuniam in loco neclegere maxumum interdumst lucrum. [...] Metuisti, si nunc de tuo iure concessisses paullulum atque adulescenti esses morigeratus, hominum homo stultissume, ne non tibi istuc faeneraret* ("Abrir mão de parte do dinheiro, no começo, pode render o maior dos lucros no fim. [...] Você teve medo de que, se abrisse mão um pouquinho dos seus direitos, agora, e favorecesse o rapaz, ele não te pagaria com juros depois, seu completo idiota?" v.216-9). Sanião, contudo alega que *verum ego numquam adeo astutus fui/ quin quidquid possem mallem auferre potius in praesentia* ("na verdade, eu nunca fui muito esperto, então sempre preferi receber tudo que pudesse de uma vez só" v. 221-222). Na esteira do que propusemos na seção anterior do capítulo, percebemos uma vez mais que Sanião não pode ocupar a posição de um vilão, considerando que não possui a inteligência ou a astúcia necessária para tanto: ele não é capaz de enxergar além do imediato. A falta de esperteza de Sanião frustra o plano de Siro de manipulá-lo em troca de favores, de modo que o escravo tem de recorrer a ameaças mais uma vez. O *seruus* demonstra conhecer os planos do alcoviteiro, de partir para Cipro às pressas, para negociar suas mercadorias (*noui tuom animum: quasi tanti umquam tibi sint uiginti minae dum huic obsequare. praeterea autem te aiunt proficisci Cyprum:* "Vamos, eu sei dos seus planos, como se vinte minas fossem alguma coisa para você, quando se trata de fazer um favor a ele… além disso, tem mais: dizem que você está

[192] Sobre a noção de lucro na comédia de Plauto, recomenda-se o trabalho de Monique Crampon publicado em 1985, "Salve lucrum ou l'expression de la richesse et de la pauvreté chez Plaute" pela editora Belle Lettres.

partindo para Chipre e...” v. 224-5), sugerindo que o tempo não está a seu lado. Sanião inicia mais um pequeno solilóquio perante o público (v. 228-35), ao qual Siro, evidentemente satisfeito com seu transtorno, não ouve.

Siro é eficaz em sua ameaça: conhecendo o caráter de Sanião, manipula a possibilidade de perder dinheiro se a situação não se resolver rapidamente. Demorando-se com Ésquino, perderá o navio fretado para Cipro e, portanto, uma grande parte do dinheiro que gastou com mercadorias na esperança de as revender em outras terras. Por outro lado, se Sanião deixar para resolver o impasse com Ésquino depois da viagem para Cipro, o conflito terá arrefecido e, provavelmente, nunca receberá seu dinheiro: *nisi eo ad mercatum uenio, damnum maxumumst. nunc si hoc omitto ac tum agam ubi illinc rediero, nihil est; refrixerit res* (“A menos que eu chegue ao mercado, terei um prejuízo enorme. Mas se eu deixar isso de lado, por enquanto, e resolver quando voltar de lá, não vai valer nada, o negócio vai esfriar” v. 232-4). Embora não seja exatamente brilhante, Sanião é lúcido o suficiente para perceber que Siro tem razão em um ponto: o menor dos prejuízos será facilitar o negócio aceitando o valor proposto inicialmente e partir para Cipro o quanto antes: *ut sit satius perdere quam hic nunc manere tam diu aut tum persequi* (“Enfim, acho que seria melhor perder um pouco, agora, [235] do que permanecer muito tempo aqui ou tentar resolver depois” v. 234-5). Embora Terêncio não se preocupe em expor como Siro sabia da viagem de Sanião, a imagem daquele como um *seruus callidus* implica um conhecimento amplo a respeito de seu interlocutor, para que possa, assim, manipulá-lo. Siro, por sua vez, vai buscar explorar Sanião o máximo que puder:

SY. Labascit : unum hoc habeo. uide si sati’ placet:
potius quam uenias in periclum, Sannio,
seruesne an perdas totum, diuiduom face;
minas decem conradet alicunde.

Siro: (*à parte*) Está perdido. (*a Sanião*). Esta é minha oferta final, veja se acha justa: [240] em vez de correr o risco de ganhar ou perder tudo, Sanião, faça pela metade do preço: ele arranja dez minas por aí.
(*Adelph.* v. 239-42)

A negociação entre Siro e Sanião segue o caminho inverso do habitual: a “proposta final” (um blefe) não é mais vantajosa que a inicial, e sim mais baixa, reiterando a sensação de superioridade de Ésquino e a ameaça nela contida. Lembremos dos versos 209-10 em que Siro pede que Ésquino se tranquilize, pois ele resolveria a situação fazendo com que o alcoviteiro chegasse a dizer que foi bem tratado. A intenção de Siro era, caso não conseguisse fazer Sanião

vender a moça pela metade do preço, ao menos fazer com que, diante do medo de perder metade, desse por satisfeito pela proposta anterior das vinte minas. O empecilho maior para essa negociação não está no valor em si, afinal, Rosivach (2013: 78) nos lembra que vinte minas são uma grande quantia, que, em geral, nem mesmo os jovens vindos de famílias mais abastadas teriam facilmente à disposição, Há algo de complexo no posicionamento do alcoviteiro, pois, mesmo que em seu monólogo ele afirme suportar qualquer coisa em nome de receber novamente seu dinheiro (o que o aproxima da total ganância típica do personagem na *palliata*), ele tem alguma moralidade a ser domesticada pelo interesse no dinheiro.

Essa "moral" do alcoviteiro faz com que a ideia inicial de Siro falhe e que seu "plano B" logre algum êxito. Isso porque, apesar de não aceitar negociar pela metade do preço, a fim de agilizar as negociações e poder partir para Cipro, Sanião parece que finalmente aceitou a negociação e venderá Báquide pelas vinte minas: *immo hercle hoc quaeso, Syre: ut haec sunt facta, potiu' quam litis sequar meum mihi reddatur saltem quanti emptast* ("Eu quero apenas, Siro, que me devolvam o que é meu, pelo menos a mesma quantia que foi gasta" v. 247-9). Aparentemente, a negociação se encerraria aqui, ressaltando, ao mesmo tempo, a impotência de Sanião e o poder de manipulação de Ésquino e Siro, que, por meio da força, do discurso enganoso sobre legalidade e da manipulação retórica, convenceram um homem há pouco espancado e humilhado que vender a moça a seu agressor pelo mesmo preço que pagou, sem nenhum ressarcimento pela violência praticada, era um bom negócio.[193]

Contudo, a entrada de Ctesifão anunciada por Siro (*Sed Ctesiphonem video. Laetus est de amica*: "Mas estou vendo Ctesifão, está feliz por causa que da amante" v. 53) indica um novo rumo para o ato. O escravo destaca, de fato, duas das escassas e levianas características do rapaz: a alegria e presença de uma amante. Ora, antes mesmo de Ctesifão entrar no palco, pela menção a uma *amica*, Terêncio questiona a moral impecável que Dêmea sempre imputou ao filho.

CT. Abs quiuis homine, quom est opus, beneficium accipere gaudeas:
uerum enimuero id demum iuuat si quem aequomst facere is bene facit.
o frater, frater, quid ego nunc te laudem? Sati' certo scio,
numquam ita magnifice quicquam dicam, id uirtus quin superet tua.
itaque unam hanc rem me habere praeter alios praecipuam arbitror,
fratrem, hominem neminem esse primarum artium mage principem.

[193] Cf. Duckworth (1994: 275): "The *leno*, like the *miles*, is a character frequently despised and ridiculed and thus eminently suitable to be na object of deception".

> **Ctesifão:** Seria bom receber um favor de qualquer homem, quando fosse necessário, [255] mas, na verdade mesmo, isso é ainda mais agradável se quem faz o bem é justo no fazer. Ah, meu irmão, meu irmão, como eu poderia louvá-lo o suficiente agora? Já tenho certeza que nunca poderia dizer algo tão magnífico que se equipare à sua virtude. Por isso acredito que tenho algo especial, diferente dos outros: nenhum outro irmão o supera nas maiores virtudes.
> (*Adelph.* v. 254-9)

Há um evidente contraste entre a alegria que Ctesifão traz ao entrar em cena com a tensão que percorreu a peça e, em particular, com o quase desespero de Sanião. De fato, tal contraste é uma metonímia (uma parte representativa do todo) da própria existência do jovem: alheio ao mundo, depende de favores e vivendo à sombra do irmão que lhe soluciona os conflitos. Ctesifão nos faz rir por sua inocência e alienação, por sua felicidade com uma amante enquanto as demais personagens anteriores estavam envoltas em conflitos e por sua dependência do irmão que o leva a louvar como o mais virtuoso dos homens quem até então, tinha uma moral, pelo menos, questionável. Essa apologia das virtudes de Ésquino, para além do efeito cômico, traz novas informações que embaralham a moral da peça e o entendimento dos espectadores sobre o caráter dos velhos e jovens irmãos.

> *CT. Quid sit? Illi(u)s opera, Syre, nunc uiuo. festiuom caput ;*
> *quin omnia sibi post putarit esse prae meo commodo;*
> *maledicta famam meum laborem et peccatum in se transtulit.*
> *nil pote supra.*
>
> **Ctesifão:** E o que mais seria? É por obra dele, Siro, que eu ainda estou vivo… Que bondoso coração que colocou tudo em segundo lugar pelo meu bem! Ele assumiu as responsabilidades pelas acusações, pela repercussão, pelas minhas ações e pelo meu erro… não tenho como pagar isso
> (*Adelphoe* v. 261-4)

A fala de Ctesifão subverte a trama, pois Ésquino não sequestrou Báquide por interesse próprio: os quase cem primeiros versos que compõem o segundo ato se originaram por causa de Ctesifão, que tolamente entra no final, satisfeitíssimo com o irmão que fizera de tudo para que ele conquistasse o objetivo de ficar com a meretriz. Ésquino se responsabilizou por tudo para proteger Ctesifão, o que significa que o discurso enganoso é central também para o segundo ato, mesmo que, em alguma medida, ele não seja proferido por Ésquino na presença do público: ele é o pano de fundo que percorre os dois atos até então, sendo descortinado nos

versos finais e embaralhando a moral da peça, que parecia relativamente bem estabelecida até então. Agora munidos dessa informação, podemos interpretar por que Ésquino sempre foi evasivo e ignorou os protestos de Sanião sobre os motivos do rapto da meretriz e da agressão: talvez não fosse apenas uma questão de prepotência, mas de proteger o irmão.

Em seguida, Ésquino volta ao palco trazendo todo o desprezo que nutre pelo alcoviteiro, procurando pelo "desgraçado" (*sacrilegus* v. 265). Logo, porém, nota Ctesifão e sua disposição se transforma, mostrando o afeto que nutre por ele: "*Ehem opportune! Te ipsum quaero. Quid fit, Ctesipho?/ In tutost omni' res; omitte vero tristitiem tuam*" ("Em boa hora: estava procurando você mesmo. O que foi, Ctesifão? Tudo está arranjado, vamos, acabe com essa tristeza" v. 266-267). Atentamos primeiro para o efeito humorístico obtido com a troca do interlocutor de Ésquino: há pouco o rapaz perguntava pelo paradeiro d'"aquele desgraçado" (Sanião), para em seguida dizer ao irmão que procurava justamente por ele. Em segundo lugar, o encontro entre os irmãos é um espelhamento do encontro entre seus pais, no primeiro ato (v. 81-82), recordemos: "*DE: Ehem opportune: te ipsum quaerito. / MI: Quid tristis es?"* ("Em boa hora: estava procurando por você mesmo. **Micião:** Por que esse mau humor?"). A proximidade entre essas duas situações é clara: uma saudação (quase literalmente repetida) e a preocupação pela tristeza trazida pelo outro. Porém, a diferença entre as situações também é evidente no grau de afeto e no fato de que Ésquino traz boas notícias, ao contrário de Dêmea. Uma simples cena de cumprimento demonstra que os filhos espelham o comportamento de seus pais até certo ponto, mas logo diferem deles.

CT. Ego illam hercle uero omitto, quiquidem te habeam fratrem: o mi Aeschine,
o mi germane! ah uereor coram in os te laudare amplius,
ne id adsentandi magis quam quo habeam gratum facere existumes.
AE. Age inepte, quasi nunc non norimu' nos inter nos, Ctesipho.
hoc mihi dolet, nos paene sero scisse et paene in eum locum
redisse ut si omnes cuperent, nil tibi possent auxiliarier.
CT. Pudebat. AE. Ah, stultitiast istaec, non pudor: tam ob paruolam
rem paene e patria! turpe dictu. deos quaeso ut istaec prohibeant.
CT. Peccaui. AE. Quid ait t;andem nobis Sannio?

Ctesifão: (*grandiloquente*) Por Hércules, vou mesmo acabar com ela, pois tenho você como irmão, ó, meu querido Ésquino. Ó, minha outra metade! [270] Ah, estou preocupado em louvá-lo ainda mais na sua frente, para você não pensar que faço isso menos por querer mostrar minha gratidão do que por bajulação.

> **Ésquino:** (*rindo*) Vamos, seu inútil, já chega, até parece que não nos conhecemos, Ctesifão. (*mais sério*) O que me incomoda é que por pouco não soubemos de tudo quando já era tarde e teríamos chegado a um ponto em que não poderíamos ajudá-lo, mesmo que todos quiséssemos.
>
> **Ctesifão:** (*timidamente*) Eu tive vergonha.
>
> **Ésquino:** Ah, isto é estupidez, não pudor. [275] Quase se exilar por causa de uma coisinha de nada dessas! Que bobagem para dizer. Peço aos deuses que impeçam isso.
>
> **Ctesifão:** Eu errei...
>
> **Ésquino:** (*ignorando o protesto do irmão*) E o que Sanião nos diz, finalmente? (*Adelph.* v. 268-76)

A elocução que Terêncio emprega para caracterizar Ctesifão torna-o ainda mais cômico em sua apologia desmedida do irmão, marcada pelo excesso de interjeições (três vezes em dois versos: *o* v. 268, 269 e *ah* v. 269) que compõem um discurso epidítico exagerado e caricato. A inadequação também é um efeito risível, visto que os exageros laudatórios de Ctesifão se originam nas atitudes não exatamente nobres de Ésquino. Quanto a este, sua reação entre divertida e repreensiva demonstra, ao mesmo tempo, seu carinho e condescendência para com o irmão. Ctesifão é uma personagem mimada e infantilizada por todas as personagens que o querem bem, tornando o jovem, justamente, um *ineptus* (v. 271), incapaz de agir por conta própria. Esse afeto dispensado por Ésquino ao irmão não pode ser desconsiderado quando interpretamos a repreensão que faz a Ctesifão.

Ésquino mostra que sua única preocupação era a de não conseguir ajudar o irmão, caso ele se "exilasse" com o exército[194] para fora de seu alcance. Para Ésquino, todos os erros que sinceramente envergonham Ctesifão nada mais são do que bobagens motivadas por uma estupidez que o irmão toma como código moral. Ésquino é surdo aos protestos de Ctesifão sobre os erros que cometeu, e isso levanta questões de interpretação. Em que medida podemos entender esse desprezo pela gravidade dos erros e mesmo a coragem de assumir as falhas de Ctesifão como um reflexo da educação liberal transmitida a Ésquino por Micião? A visão de Ésquino, cremos, não é de que a moralidade seja bobagem, porém, ele herda o pragmatismo do pai, a visão de que os erros são aceitáveis, podem acontecer e que as punições não podem ser desproporcionais. Poderíamos acrescentar ainda, que Micião e Ésquino são dominados pelas

[194] É interessante notarmos que tal atitude desesperada contida em *Adelph.* v. 274-5 aparece concretizada em *Heautontimorumenos*, pelo filho de Cremes, um pai, não por acaso, severo, que proíbe sua união amorosa. Cf. *Heaut.* v. 110-7.

paixões, misturando o afeto com a consciência racional, tendo uma inclinação, dessa forma, a perdoar aqueles a quem amam. Em suma, em vários aspectos, Ésquino reflete a postura do pai, menos no tocante ao afeto fraternal.[195]

Por mais alguns versos (v. 278-80) Siro e Sanião se desentendem, mas, por fim, o alcoviteiro parece aceitar o negócio e acompanha Ésquino ao tribunal para a regularização da situação. Para refletir sobre a ação final de Ésquino sobre Sanião, convém citarmos Rosivach (2013: 78):

> Purchasing a young woman from a *leno* is usually tantamount to setting her free from slavery, although it is not always clear — nor particularly important — whether the young man pays the leno to set her free or purchases her and then sets her free himself. In either case, the assumption is that the woman will become the young man's mistress and he will have exclusive access to her once she is free.

Embora não testemunhemos a resolução do conflito no tribunal, faz sentido assumirmos que Ésquino regularizou a situação, caso contrário, todo seu trabalho de persuasão do alcoviteiro não faria sentido. Porém, antes de saírem rumo ao foro, Ctesifão detem Siro com um pedido:

CT. Obsecro hercle te, hominem istum inpurissumum
quam primum absoluitote ne, si magis irritatus siet,
aliqua hoc ad patrem hoc permanet atque ego tum perpetuo perierim.
SY. Non fiet; bono animo esto; tu cum illa intu' te oblecta interim
285 *et lectulos iube sterni nobis et parari cetera.*
ego iam transacta re conuortam me domum cum opsonio.
CT. Ita quaeso. quando hoc bene successit, hilare[m] hunc sumamus diem.

Ctesifão: Por favor, entenda-se com esse lixo de homem o mais rápido possível, para que isso não acabe chegando até meu pai, ele se irrite mais, e eu acabe, então, mortinho.
Siro: Não vai acontecer, anime-se. Você vai lá para dentro com ela agora, [285] se divertir na cama. Deixe que a gente se preocupe e cuide do resto. Terminado esse assunto, eu já vou me encaminhar para casa com toda a comida.
Ctesifão: Assim espero. (*animado*) Já que tudo correu bem, aproveitemos o dia para festejar.

[195] De fato, a posição pragmática de Ésquino de que tudo pode se resolver facilmente e que repreende o irmão em seu desespero por agir errado não se mostrará totalmente sincera, considerando que esperou quase dez meses para confessar ao pai o estupro e gravidez de Pânfila, como veremos no ato seguinte. Cf. Forehand (1973: 54).

(*Adelph.* v. 281-7)

O diálogo entre Ctesifão e Siro que encerra o ato, traz, novamente, questões que já apontamos sobre o caráter do rapaz: sua incapacidade de solucionar, por si só, os problemas, sua dependência dos demais, o desejo por festejar sem nenhuma responsabilidade[196] e, especialmente, o medo do pai.[197] O mais interessante nisso é que o medo não impede de cometer os mesmos erros que os demais jovens da *palliata* fazem, às suas costas, como se enamorar de meretrizes: Ctesifão conhece um código moral, mas isso não o impede de agir de modo inapropriado, segundo esse mesmo código. Afastada a preocupação da punição, por meio da confiança de que Siro, com suas artes, manterá Dêmea distante, o rapaz se entrega aos prazeres.[198] Se, por um lado, a atitude de Ésquino espelha, em alguma medida, o que há de negativo na postura de Micião; por outro, a de Ctesifão corrobora a visão negativa sobre a pedagogia de Dêmea[199] que seu irmão trouxe de que aquele que não desperta confiança no filho fará com que este o engane.

O segundo ato se encerra, portanto, de modo complexo, sobretudo no que diz respeito a Ésquino e Micião. Terêncio apresentou uma sucessão de personagens e eventos no primeiro e segundo ato que manipula os espectadores e suas disposições para com as personagens, deixando-os em dúvida sobre o caráter oscilante de Ésquino entre virtude e vício. Ctesifão é também complexo, em alguma medida, visto que tem um código moral que o preocupa, mas contanto que o pai não descubra seus feitos, não vê problemas em dar vazão a seus desejos de juventude. Em suma, o segundo ato contrapõe-se ao primeiro, na medida em que este acaba com uma separação entre os velhos irmãos enquanto aquele se encerra aproximando os jovens. Ademais, se o público passa o primeiro ato e boa parte do segundo acreditando na razão de Dêmea, o final do segundo parece mais favorável a Micião. Por mais que os dois filhos tenham

[196] De acordo com Edwards (1993: 173), a busca pelo prazer era uma questão problemática para os membros da elite romana, ao menos de acordo com os moralistas, como Sêneca (cf. *De uita beata* 5.4) que descreve o prazer sensual como um líquido venenoso que afoga e invade suas vítimas, enquanto a virtude seria dura e áspera. A entrega aos prazeres carnais, em suma, era condenável para os moralistas (dos quais Dêmea estaria próximo), mas caberia a nós pensarmos o quão menos grave tal problema seria quando presente num contexto cômico.

[197] Norwood (1923: 115) observa que Ctesifão está preocupado em viver uma situação semelhante à que ocorre em *Most.* em que o pai interrompe abruptamente os prazeres do filho.

[198] Rosivach (2013: 97) considera *Adelph*. um exemplo de peça que não se encerra com o casamento entre a moça que pertencia ao *leno* e seu jovem amante, para ele: "The play never tells us what, if anything, Ctesipho planned to do with the woman other than party, and we may easily suppose that his thoughts about her went no further than this". O papel de Siro tem uma modesta contribuição para o delineamento dos caracteres de Ctesifão e Ésquino, pois ele é um escravo cômico que ressalta a autoconfiança de Ésquino e a indecisão de Ctesifão. Porém, sua função mais importante é demonstrar a grande falha de comunicação e confiança que existe entre Dêmea e Ésquino (Forehand, 1973: 54). Tal fator já é anunciado no segundo ato, mas será explorado no terceiro.

[199] Wilner (1930: 62-3) ressalta que o contraste entre atitudes de duas personagens não é menos vívido quando personagens são apresentadas em cenas distintas, como no caso de Ctesifão e Ésquino, no que diz respeito ao modo como reagem ao se enamorarem de uma moça sem o conhecimento dos pais: um quer apenas se dar bem e evitar ser punido; o outro quer deixar tudo certo e se envergonha do seu ato, como veremos no capítulo seguinte.

problemas de comportamento, Ésquino tem dois atenuantes: primeiro, sua agressão foi a um alcoviteiro e, segundo, suas intenções eram boas e tomadas em uma situação extrema em que o irmão ameaçava se exilar com o exército.

O fato de enxergarmos nos jovens irmãos reflexos das posturas pedagógicas de seus pais é uma questão central, mas que deve ser tomada com parcimônia. Que Micião pode ser responsabilizado pelos comportamentos de Ésquino e que Dêmea também, por Ctesifão, parece-nos um aspecto da peça sobre o qual dificilmente poderia haver discordância. Entretanto, afirmar que *tudo* o que Ésquino faz (sobretudo o que é considerado errado) é responsabilidade da educação leniente dada pelo pai (o mesmo valendo para a contraparte Dêmea/Ctesifão) é um passo tentador, mas simplificador e arriscado.[200] Ao fazermos isso, estamos compactuando com a visão de Dêmea, no primeiro ato, de que um pai é totalmente responsável pelos feitos de um filho. Não precisamos, necessariamente, adotar essa postura: o simples fato de que há uma comunhão fraternal entre Ésquino e Ctesifão (que nem sempre gera resultados dos mais edificantes) aponta que os jovens não espelham seus pais totalmente, mas têm características peculiares. Nesse sentido, ao assumirmos que há uma influência da postura pedagógica de um pai sobre o filho, mas não de maneira absoluta, concluímos que a moral de *Adelphoe* não pode ser interpretada, simplesmente, como uma exposição sobre a melhor maneira para educar os filhos: questionamento este que seria respondido pela análise de qual filho seria melhor (ou menos ruim). Em suma, de todas as contribuições do segundo ato para o sentido da peça, destacamos, neste momento, a apresentação dos jovens irmãos refletindo, em alguma medida, os acertos e erros dos caminhos que seus pais decidiram tomar, mas sendo seres humanos com características que extrapolam o reflexo teórico dos pais. *Adelphoe* admite espaço para a imprevisibilidade no processo de educação, algo, porém, que escapa a Dêmea e Micião, por enquanto.

Refletindo sobre o aspecto que orienta nossa análise da peça como um todo, o discurso enganoso, vemos que Ésquino mentiu sobre seu interesse em Báquide para proteger o irmão e, nesse sentido, ele tem uma atitude muito semelhante ao pai, que afirma mentir para proteger Dêmea, embora, por tudo que demonstramos até agora, as intenções de Ésquino pareçam muito mais críveis que as de Micião.[201] O discurso enganoso embaralhou a moral da peça, prendendo

[200] Goldberg (1986: 163), por exemplo, faz um julgamento correto, mas com cuja aplicação não concordamos de modo total: "[...] Aeschinus rouch treatment of the pímp indicates a coarseness of character that gives the lie to the humanistic philosophy of childrearing his adopted father Micio extols"

[201] Enk (1947: 88) afirma que Ésquino surge como um fruto da educação que recebeu, disposto a tudo para conseguir o que quer, ainda que sua imagem oscile por estar lidando com um alcoviteiro que nunca lhe fez mal. Poderíamos concluir, então, que Ésquino é idêntico a Micião em *um* aspecto: faz tudo pelos seus, sem se importar verdadeiramente com os demais.

os espectadores. Mais do que isso, o fato de Ésquino criar essa mentira demonstra que ele efetivamente confiaria em seu pai e julgaria que não seria punido se lhe expusesse a verdade: fez aquilo que o irmão não teria coragem de fazer ou, pior ainda, poderia levá-lo ao exército e uma possível morte. O segundo ato se encerra, em suma, ressaltando que o monólogo é um espaço de oscilações, dúvidas e enganos, a pluralidade e a importância do discurso enganoso para a peça, a sensação de que os filhos não são retratos perfeitos dos pais, e de que se ambos têm defeitos, Ctesifão parece ser o mais prejudicado pela postura severa de Dêmea. Nesse sentido, em *Adelph.*, Terêncio contrariou aquilo que, para McCarthy (2000: 16) seria a prática *usual* – haveria, portanto, exceções, de modo que nosso comediógrafo não opera uma ruptura total – de Plauto: "[...] the very first scene of each play offers enough clues to the spectator or reader familiar with the genre to define the heroes, the villains, the major lines of the action, and the outcome".

Finalmente, o segundo ato funciona como um falso final feliz: Ctesifão esconderia do pai o que fez com a ajuda de Siro para enganar o velho, fazendo-o crer que seu rapaz é o modelo perfeito de conduta. Ésquino confiaria na relação com o pai e contaria a ele o que efetivamente ocorreu, com todos guardando segredo. Tudo estaria bem, até para Dêmea, que não se saberia ridículo aos olhos do público e da sociedade. Contudo, no ato seguinte veremos mais usos do discurso enganoso e a repercussão da mentira arquitetada por Ésquino em defesa de Ctesifão. A breve contribuição de Ctesifão encerra-se quase que totalmente aqui;[202] Ésquino, por sua vez, será uma personagem ainda enriquecida e problematizada.

[202] Goldberg (1986: 218) afirma que Ctesifão "escapes our moral scrutini only because his weak personality largely scapes our noticy". Ainda que julguemos que o crítico não leve em consideração que o papel secundário e frágil de Cteisfão é justamente definidor de seu caráter e ilustrativo da pedagogia de Dêmea, destacamos que a personagem oferece poucos caminhos detidos de análise.

IV. Terceiro ato

> *Não irrite seu pai; você deve entender que aquele que tem o amor maior também se ira contra as menores coisas*
> (Menandro, fr. 569 Kock)

4.1 Sóstrata e sua família, Dêmea *vs* Siro: virtude, pedagogia e discurso enganoso

Novamente, a troca de atos traz uma troca na natureza das personagens. Pela primeira vez, temos uma mulher idosa em situação de desamparo e desespero, em lugar dos jovens que se sentiam seguros após a aparente resolução do conflito. Sua primeira palavra, uma interjeição que pede por ajuda, (*obsecro* v. 288) retoma a fala de Sanião que deu início ao segundo ato (*obsecro populares* v. 155), mas a sobriedade da situação é distinta. De fato, quando Sóstrata e Cântara, a ama,[203] dialogam, mostrando em seu vocabulário a profunda intimidade entre as duas, estabelece-se um contraponto com todo o ambiente dúbio que vinha sendo apresentado nos dois atos anteriores, pois tal *familia* (da qual fazem parte ainda Pânfila, Geta e Hegião) [204] é a encarnação da virtude e do sofrimento.[205] Os versos 288-90 revelam o motivo da angústia de Sóstrata: o trabalho de parto de uma das moradoras da casa, momento complicado por si só, mas agravado pela situação de abandono da família: *modo dolores, meu tu, occipiunt primulum:/ iam nunc times, quasi numquam adfueris, numquam tute peperis?* ("As dores começaram há pouco tempo, minha querida, estão bem no princípio. [290] Você está com medo agora como se nunca tivesse visto ou dado à luz você mesma?"). A relação entre este núcleo com o resto da trama será elucidada pelos versos que se seguem:

> *SO. Miseram me, neminem habeo (solae sumu': Geta autem hic non adest)*
> *nec quem ad obstetricem mittam, nec qui accersat Aeschinum.*
> *CA. Pol is quidem iam hic aderit; nam numquam unum intermittit diem*
> *quin semper ueniat. SO. Solu' mearum miseriarumst remedium.*

---

[203] Cântara é uma velha ama (*anus*), de acordo com a edição de Kauer e Lindsay. Duckworth (1994: 91) estabelece uma oposição entre a *anus* e a *ancillae*, que, por sua vez, seria representada como alguém jovem e bela. Há que se destacar também que Sóstrata, uma personagem já idosa, chama-a de *nutrix* (v. 288), substantivo cujo primeiro significado está associado à "ama-de-leite" (Saraiva). Conciliando essas informações, poderíamos entender que Cântara foi ama-de-leite de Sóstrata e continuou cuidando da família, o que confirmaria a hipótese de a personagem ter uma idade avançada. Duckworth (1994: 254-5) também destaca que, de modo geral, a ama tem pouca relação orgânica com o enredo, mas pode ser bastante útil em diversas funções paralelas: uma delas seria a de ressaltar o caráter de outra personagem, por ocasião de algum embate. Justamente, mostraremos neste capítulo que Cântara, Sóstrata e Geta abrem o terceiro ato ressaltando a diferença entre seu sofrimento e virtude com a vida de Micião e Ésquino. Mesmo assim, Duckworth concede pouco espaço às amas do *corpus* de Terêncio, e nem chega a mencionar Cântara.

[204] O conceito de *familia* em Roma se altera a depender do período. Partindo das definições gerais do *OLD*, faziam parte da *família* todas as pessoas sujeitas ao controle de um homem, sejam parentes, homens livres, escravos ou pessoas que vivem sob o mesmo teto ou mesmo aqueles que têm relações muito profundas de amizade.

[205] Sobre Sóstrata e sua condição, Henry (1915: 86) declara: "In the *Adelphoe* the lonely widow, friendless and penniless, is perhaps the most pathetic of any character in Terence. Alike in that thev are all pathetic, these matrons exhibit the various qualities of womanhood-affection, sentimentality, sweetness of disposition, termagancy".

295 CA. E re nata meliu' fieri haud potuit quam factumst, era,
quando uitium oblatumst, quod ad illum attinet potissumum,
talem, tali genero atque animo, natum ex tanta familia.
SO. Ita pol res est ut dici': saluo' nobis deos quaeso ut siet.

Sóstrata: Pobre de mim! Estamos sozinhas, pois Geta não está aqui, e não tenho ninguém para mandar chamar a parteira ou encontrar Ésquino.
Cântara: (*chamando-a à razão*) Por Pólux, com certeza ele logo estará aqui, já que não se passa um único dia sem que ele venha.
Sóstrata: (*com um suspiro*) Ele é o único remédio para as minhas desgraças.
Cântara: (*tentando animá-la*) [295] Já que tinha de acontecer, minha senhora, poderia ter sido pior, afinal, ela foi violada por alguém como ele, tão bom, de tal estirpe e espírito, nascido em uma família tão importante.
Sóstrata: Você tem razão, por Pólux... rogo aos deuses que nos protejam.
(*Adelph.* v. 291-9)

O nome de Ésquino no v. 292 é o que permeia as relações da peça, pois a afirmação de Cântara sugere, de forma relativamente direta, o envolvimento do rapaz com a moça parturiente da família vizinha: foi ele quem a engravidou, contra a sua vontade.[206] Contudo, assim como demonstramos no capítulo anterior, a imagem de Ésquino sempre é complexa, pois ele é, ao mesmo tempo, portador da desgraça e da salvação. Engravidar a moça foi um erro, porém, pela perspectiva das mulheres da peça, era um erro relativamente comum e foi um alívio que ele tenha sido cometido por um rapaz rico, de boa família e que se esforçava por endireitar a situação: em alguma medida, a postura de Micião de lhe ensinar responsabilidade e senso de vergonha funcionava. Por mais hediondo que o crime de estupro[207] seja (sobretudo para nós,

[206] Rosivach (2003: 36-7) lista as seguintes características gerais do tema do estupro na comédia nova grega e na *palliata* romana, com algumas exceções: o ato ocorre antes do início da peça, nunca é descrito em detalhes físicos para não ofender a audiência, o estuprador é um rapaz jovem, solteiro e de família rica, o ato sempre ocorre durante a noite (festival), com o violador num estado de semiconsciência causado pelo vinho ou pelo desejo, de modo que é perdoado e consegue um final feliz, o estuprador sempre "emenda seu erro" e é bem-visto pelos demais, a vítima nunca toma parte do ato, o estupro sempre resulta em gravidez de um menino. A vítima, por sua vez, é sempre uma moça solteira em idade de casar, virgem, livre por nascimento e com um comportamento nobre, a despeito da pobreza material. Ela nunca aparece no palco, mesmo que sua voz possa ser ouvida; não se sabe como ela se sente após a traumática experiência e se assume que o casamento é um final feliz. Talvez o mais importante de todos os aspectos para analisarmos a peça: mesmo que considerado um erro, o estupro é tratado como perdoável se "corrigido".
[207] De acordo com o *OLD*, a primeira entrada para *stuprum* significa "desonra", ou "vergonha", sendo o segundo significado o de uma "relação sexual ilícita de qualquer forma, consentida ou não". Rosivach (2003: 13) lembra que não há em grego ou latim uma palavra específica para o termo "estupro" usado contemporaneamente, de modo que palavras com sentidos mais amplos são usadas, pertencendo ao campo semântico do "arruinar" e "destruir": em latim, temos o verbo *uitio, are*. Cf. também Duckworth, 1994: 280-1 e Gardner (1986: 121) que

atualmente), precisamos considerar que há diferenças entre nossas sociedades[208] e que, no universo da *palliata*, sobretudo no *corpus* de Terêncio (*Heautontimorumenos*, *Eunuchus*, *Hecyra*),[209] esse ato – bem como a gravidez de uma moça solteira – é relativamente comum.[210] Servimo-nos, justamente, da proposta metodológica exposta por McCarthy (2000: 15) para a compreensão das peças de Plauto:

> As a result, while each play has it's own constellation of motifs (both substantive and stylistic), an individual play cannot be fully understood whitout reference to the *corpus* as a whole. The pratical consequence for methodology requires the reader to read "horizontally" across the *corpus*, in addition to each play as a unit.

Assim, o mais interessante para nossa interpretação da peça está no fato de que o delito do estupro não é cometido apenas por filhos de pais lenientes,[211] de modo que, olhando para os

---

afirma que a palavra *stuprum* era utilizada para qualquer forma de ação imoral, incluindo o adultério, ganhando seu significado mais específico apenas sob a *lex Iulia*, no período augustano. Rosivach (2003: 14), porém, não aceita a aplicação dessa leitura sobre a *néa* e a *palliata*, afirmando que não há qualquer evidência textual que ofereça suporte a essa visão. Convém lembrar também que Gardner (1986: 61-2) cita o decreto de *adtemptata pudicitia* no período republicano de Labeão (cônsul em 183 a.C.) que puniria mesmo as ações que não são feitas à força, mas todos aqueles que abordassem com intenções sedutoras *uirgines* ou mulheres casadas, ou ainda, que as seguissem ou as afastassem de sua companhia as amas, à força ou não.Cohen (apud Brown, 1993: 197) afirma: "Rape of young, unmarried women at festivals plays a prominent role in the plots of several comedies of Menander, but it is often not clear whether the sexual transaction really was based upon force or is simply referred to as such in order to help preserve the reputation of the girl". No caso de Ésquino, porém, o verso 308 (per uim "à força") confirmaria que o ato fora praticado contra a vontade da moça. Sobre o estupro nos enredos da *palliata*, cf. Sharrock (2009: 239): "This act is a metaphorical parody of citizen marriage, a close but false imitation, which serves not to enact the adulthood of the lover (as does true marriage) but to emphasise his immaturity. In normal comic plotting, however, from this act would come personal growth: it would be the first stage on the way to marriage". É interessante, por fim, o comentário de Duckworth (1994: 304) que não há nada nas peças da *palliata* que soasse agressivo à moral romana ou que parecesseum estímulo ao mau comportamento.

[208] Sobre o risco do modo como o tema do estupro é representado na *néa* e na *palliata* e como isso é representativo de uma sociedade, é interessante recorrermos a Rosivach (2013: 41-2): "Finally, it is worth recalling what should be obvious, that with this motif we are talking here about rape, about physical violence inflicted by a temporarily powerful man upon an unwilling woman. The frequent use of the rape motif in New Comedy banalizes the reality of rape, making it less shocking and thus more acceptable. A body of literature that makes the fact of rape a prominent part of its plots and then, even while censuring the fact of rape, nonetheless welcomes the rapist into every happy ending inevitably sends a message to its audience that self-serving violence of the powerful against the vulnerable, especially violence of male against female, is permissible despite any public protestations to the contrary. That both Athenians and Romans allowed such a message to be sent through their publicly financed mass entertainment—indeed, that they probably did not even realize it was being sent—tells us something about both societies and their unconscious tolerance of such violence".

[209] Para uma listagem mais detalhada da quantidade de estupros que perpassam os enredos de comédias gregas e romanas, cf. Rosivach (2003: 13).

[210] Embora nenhuma personagem negue a natureza aviltante do que Ésquino fez e que o correto seria não ter acontecido, Micião e Hegião (personagem que é reconhecida como modelo de virtude também por Dêmea) tratam como um fato que pode ser praticado mesmo pelos mais virtuosos. Nesse sentido, Greenberg (1980: 224) afirma que os comportamentos repreendidos de Ésquino, em verdade, são aqueles comportamentos que são repreendidos na superfície, mas, no fundo, são exaltados como prova de juventude e vigor dos jovens aristocráticos. Diz ainda, na mesma direção de nossa leitura, que dentro do repertório cômico, nenhum jovem é mais louvável que Ésquino.

[211] Pensemos, por exemplo, no caso de *stuprum* ocorrido em *Eunuchus*: Querea se apaixona por Pânfila, irmã de Thaís, e decide se encontrar com a moça, disfarçando-se como o eunuco que seu irmão presentearia a esta. Uma vez no quarto da moça, Querea se aproveita da oportunidade para ter relações sexuais com ela, julgando tratar-se de uma escrava. O diálogo sugere, mesmo, que o rapaz e aproveitou de um momento em que Pânfila dormia para satisfazer seu desejo. Deixando o quarto (v. 571-604), sua atitude festiva e inconsequente constrói para ele um caráter mais próximo da leviandade de Ctesifão do que da complexidade de Ésquino.

demais textos da comédia nova, seria injusto responsabilizar unicamente Micião e sua pedagogia por essa ação do filho adotivo:[212] a incontinência é uma característica típica dos *adulescentes*, não algo ensinado pelo pai. Poderíamos assumir, no máximo, que Micião não soube combater tal vício, mas teríamos de lembrar que pais severos também não o fizeram.

Ainda sobre a postura resignada (ou favorável) de Cântara, lembremos o que diz Gardner (1986: 31): o casamento era um elemento social que envolvia questões como transmissão de propriedade por herança e manutenção do *status* da família a partir dos filhos das próximas gerações. Nesse sentido, esperava-se a escolha de uma família capaz de oferecer essas qualidades e, uma vez que Ésquino parecia interessado em assumir as responsabilidades por seu estupro, Sóstrata, efetivamente, pode ter uma chance de ascensão social: "A married woman was regarded as having taken on the social status of her husband. In a society as stratified as that of the Romans this was a matter of importance" (Gardner, 1986: 67).[213]

Também no verso 299, o escravo Geta entra em cena, remetendo aos elementos típicos de um *seruus currens*,[214] escravo apressado que ameaça a todos que atrapalhassem a entrega da mensagem de que se encarregou.[215] De acordo com Eric Csapo (1987: 399): "The running-slave scene like any stock scene in comedy is a semi-autonomous structure: it contributes to the dramatic narrative as a messenger scene on the one hand, but resists the efficient

[212] Murray (1943: 54) levanta um questionamento interessante: se o caráter convencional da comédia nova exigia um romance proibido, num primeiro momento, por que a reiterada escolha de inserir o elemento da violência sexual, o que poderia provocar repúdio da audiência? O crítico apresenta duas hipóteses distintas, a primeira, de que sendo a moça forçada ao ato sexual, sua imagem de virtude permaneceria íntegra. Nesse sentido, Lembra-nos Scafuro (1997: 233) que o estupro e o posterior casamento ofereciam uma resolução palatável para a peça, pois preservava a inocência da jovem e não premiava a licenciosidade feminina que haveria caso o ato fosse consensual. A outra hipótese seria de uma justificativa pela ascendência trágico-mítica em que as divindades se servem das personagens femininas que os atraem sem nenhuma preocupação. O crítico recorre, ainda, a aspectos sociais para compreender essa aceitação, que são válidos, em alguma medida: "No doubt the fact that a father had a legal right to rear or refuse to rear any child born to him, together with the known risks of midnight festivals attended by women, made it easier for the incidents of the Ritual Myth to be accepted on the stage without protest".

[213] Contudo, Gardner (idem) também lembra que a esposa não tinha direito legal de exigir sustento de seu marido (o dote era considerado uma contribuição para isso) e a ela caberia, nesses casos, pedir o divórcio, apenas. Além disso, nos casos de ser uma esposa *in manu* ou *in potestate*, ela não teria propriedades em seu nome e o que possuía antes do casamento passava para o marido, mas, possivelmente, na forma de dote (o que significa dizer que, em caso de divórcio, seria devolvido). Uma esposa *sui iuris* (que já responde legalmente por si) pode ter suas próprias posses, mas, geralmente, elas eram entregues ao marido para administrar. Uma vez mais, parece positivo para Sóstrata que Ésquino seja alguém não apenas de uma família rica, mas honrado e apaixonado por Pânfila.

[214] Cf. Lowe (1998: 483). De acordo com Csapo (1987: 400), os trabalhos de Schild e Fraenkel indicam que esse tipo cômico foi inventado pelos gregos, mas tinham um uso muito restrito, para não atrapalhar o andamento da peça. Terêncio seguiria pelo mesmo caminho, enquanto Plauto e, provavelmente, Cecílio, usaram a personagem de forma muito maior.

[215] Walter Forehand (1973: 52) aponta que a crítica tradicionalmente exalta a profundidade e sutileza na construção das personagens em *Adelphoe*, de Terêncio, mas que considera as duas personagens escravas principais, Geta e Siro não desenvolvidas nesse sentido, sendo apenas úteis para a trama, divertidas e tipificadas, quase como uma apropriação direta do tipo tradicional. Por outro lado, interessante constatar que Duckworth (1952: 253) considera Geta, ao lado de Grumião, Messenião, Gripo e Truculento do *corpus* Plautino exemplos de escravos com personalidades mais verossímeis e com menos tipificados ou caricaturais.

development of the narrative on the other". Ainda de acordo com Csapo, convivem uma função humorística e uma narrativa, ao mesmo tempo, seguindo regras próprias que não são, necessariamente, as mesmas do enredo. De fato, a notícia de Geta é importante para o desenrolar da trama, mas o modo como é passada, tem elementos mais cômicos e dramáticos do que narrativos, propriamente. Com efeito, a entrada transtornada de Geta, de quem se esperaria alguma notícia positiva, frustra as expectativas dos moradores da casa. Geta entabula um monólogo do verso 299 até o 320 que é entrecortado por observações de Sóstrata e Cântara, as quais o *seruus* não ouve, retardando a comunicação central.

A demora de Geta também é importante recurso para caracterizá-lo. Em primeiro lugar, notemos que ele é um escravo leal à *familia*, consciente de sua parte nela: no verso 301, desesperado com as desgraças que caem sobre eles, o primeiro dativo de interesse que aparece é a primeira pessoa do singular *mihi* (v. 301), depois a filha e, por fim, a senhora. Confirmando a elevação da *familia* de Sóstrata, Geta tem desenvolvido senso moral, que usa para imprecar contra Ésquino e sua família considerando-os desonrosos e injustos: *hocine saeclum! o scelera, o genera sacrilega, o hominem inpium!* ("Que tempos estes, que crimes, que família profanadora, que homem ímpio…" v. 304). Geta lamenta também a importância dos valores que deveriam ter detido Ésquino, mas não o fizeram: *fides, iusiurandum* e *misericordia* (v. 306), o dever moral, o dever legal e a compaixão humana. De modo semelhante a Dêmea, Geta julga Ésquino alguém sem moral. Geta é semelhante à Sóstrata não apenas na defesa da virtude, mas no desamparo. O *seruus* abre seu discurso com *ah me miserum!* (v. 309-310). Ainda de acordo com Csapo (1987: 410) o *seruus currens* normalmente adota um discurso de grandeza, de promover a si mesmo com seu discurso comparando sua tarefa à de um deus. Não é o que Geta faz, porém, poderíamos pensar que a inversão e seu apelo à moralidade seria uma forma diferente de elevação e valorização.

Note-se, por fim, que o caráter de Geta é marcado por inversões: a primeira reside no fato de que o escravo tem uma formação moral mais profunda que o cidadão livre. Tal processo já foi anunciado no segundo ato, no embate entre Sanião e Ésquino, porém, neste momento, ela ocorre de modo sincero, ainda que não de todo correto (Ésquino é inocente das acusações). A segunda consiste na troca de papéis quanto ao discurso violento: na tradição da *palliata*, o escravo é o alvo das ameaças de agressão, não o contrário.[216] Numa última inversão, por fim,

[216] Csapo (1987: 401-2) cita o trabalho de Sander Goldbeg (1986: 18), onde se afirma a inversão da fala de Geta e das funções do *seruus currens*, mas questiona se esse jogo com a personagem típica estaria em Menandro, o que implicaria dizer que já dentre os gregos, a tradição desse tipo estava bem estabelecida a ponto de permitir tal inversão.

notada por Fraenkel (*apud* Csapo, 1987: 400) e Goldberg (1986: 17-8), desta vez, o *seruus currens* não vai ameaçar aqueles que se encontram em seu caminho, mas desejar ver na sua frente aqueles que não estão, para poder enfim, dar vazão a sua ira*: nil est quod malim quam illam totam familiam dari mi obuiam, ut ego iram hanc in eos euomam omnem, dum aegritudo haec est recens* ("nada me agradaria mais do que ter toda aquela família aqui, na minha frente, para arremeter contra eles toda minha ira, enquanto a dor não cicatrizou" v. 311-2).[217] O discurso de Geta demonstra sua opinião sobre a família de Micião e cria um suspense, pois a notícia propriamente dita sobre o crime de Ésquino – sobre a qual os espectadores já têm alguma expectativa – só surgirá após um tempo de diálogo:

CA. quid festinas, mi Geta?
animam recipe. GE. Prorsu'.. SO. Quid istuc "prorsus" ergost? GE. periimus;
325 *actumst SO. Eloquere obsecro te quid sit? GE. Iam.. SO. Quid "iam", Geta?*
GE . Aeschinus.. SO. Quid is ergo? GE. alienus est ab nostra familia. SO. Hem perii. quare? GE. Amare occepit aliam. SO. Vae miserae mihi!
GE. Neque id occulte fert, a lenone ipsus eripuit palam.
SO. Satin hoc certumst? GE. Certum; hisce oculis egomet uidi, Sostrata.

Cântara: Para que toda essa pressa, meu querido Geta? Respire fundo!
(*a fala do escravo oscila com sua respiração sôfrega*)
Geta: Totalmente...
Sóstrata: Que negócio de "totalmente" é esse?
Geta: … perdidos! [325] Estamos acabados.
Sóstrata: Fale direito, por favor, o que aconteceu.
Geta: Já…
Sóstrata: Já o quê, Geta?
Geta: … Ésquino…
Sóstrata: O que tem ele? Vamos!

[217] Csapo (1987: 417-8) defende que Menandro e Terêncio construíram seus *serui currentes* mais filosoficamente apropriados para a composição de uma personagem coerente, partindo da definição da ira trazida por Aristóteles na *Retórica*. Nela, Aristóteles afirma que "a ira é um desejo acompanhado de dor que nos incita a exercer vingança explícita devido a algum desprezo manifestado contra nós ou contra pessoas da nossa convivência, sem haver razão para isso" (*Ret.* 1378a32). Ou ainda, "[...] há um certo prazer que acompanha a ira e também por que o homem vive na ideia de vingança e a representação que então se gera nele inspira-lhe um prazer semelhante ao que se produz nos sonhos" (*Ret.* 1378b1-9). Por fim, "Os seres humanos encolerizam-se quando sentem tristeza, pois quem sente amargura é porque deseja alguma coisa. Ora, se algum obstáculo se opuser ao seu desejo, quer diretamente, como quando alguém o impede de beber, quer indiretamente, em ambos os casos o resultado será nitidamente o mesmo. O ser humano encolerizar-se-á se alguém se opuser à sua ação ou se alguém não colaborar com ele, ou se, de alguma forma, alguém o perturbar quando estiver em tal estado" (1379a33).

Geta: … se esqueceu da nossa família.

Sóstrata: (*sente o baque*) Oh! Estou perdida! Por quê?

Geta: Começou a namorar outra.

Sóstrata: Ah, que miserável eu sou!

Geta: (*já recomposto*) E nem faz isso escondido, ele mesmo roubou o alcoviteiro na frente de todo mundo.

Sóstrata: Tem certeza disso mesmo?

Geta: Certeza. Vi com meus próprios olhos, Sóstrata.

(*Ad.* 323-9)

Dêmea tinha razão, no primeiro ato, quando afirmou que o rapto de Báquide estava na boca do povo. O suspense criado por Terêncio não consiste em postergar o fato em si, mas o impacto que ele terá sobre as personagens femininas, já num estado de quase total abandono. Aparentemente, a característica típica do *seruus currens,* que chegaria cansado de tanto correr e tem de tomar fôlego, foi explopada para fins dramáticos. Demonstramos no capítulo anterior que o rapto de Báquide criara um discurso enganoso, considerando que Ctesifão afirmou, ao entrar em cena, que não apenas Ésquino fizera aquilo que lhe faltava coragem para fazer, mas também que assumira a responsabilidade, protegendo a imagem do irmão perante a sociedade e o pai.[218] Ora, dessa forma, Geta é mais uma personagem iludida pelo discurso enganoso de Ésquino, acreditando que a moça era sua nova paixão. O terceiro ato demonstra, então, as consequências da chegada do discurso enganoso aos ouvidos de Sóstrata e o caminho que a trama seguirá a partir da tomada de decisão da *matrona*: o discurso enganoso arquitetado por Ésquino irá desencadear a exposição do seu envolvimento com Pânfila e, em última instância, o encerramento da peça.[219] Um irônico desenvolvimento em que a mentira abre as portas para a verdade.

SO. Ah

330 *me miseram! quid iam credas aut quoi credas? nostrumne Aeschinum,*
nostram uitam omnium, in quo nostrae spes opesque omnes sitae erant?
qui se sine hac iurabat unum numquam uicturum diem?
qui'se in sui gremio positurum puerum dicebat patris,

[218] Talvez pudéssemos levar a leitura do discurso enganoso para uma esfera meta-teatral. Nesse caso, quando Terêncio representa o rapto de Báquide, estaria criando, para o público, um discurso enganoso a ser solucionado com a entrada de Ctesifão.

[219] Pela leitura global da peça, sabemos que Ésquino esperava apenas pelo nascimeno da criança para implorar ao pai que autorizasse o casaento e regularizasse a situação. O papel do discurso enganoso sobre o rapto de Báquide é acelerar esse processo e envolver personagens pouco relacionadas ao assunto, como Hegião. É graças à mentira que Sóstrata recorre a Hegião, que Hegião procura Dêmea e que o conflito entre os irmãos se torna mais intenso.

ita obsecraturum ut liceret hanc sibi uxorem ducere?

> **Sóstrata:** (*desamparada*) [330] Ah, pobre de mim! Em quem ou no que acreditar agora? O nosso Ésquino, minha vida e de todos nós, em quem nossas esperanças e todas as nossas forças residiam! Ele que jurava que não viveria um dia que fosse sem ela, ele que dizia que colocaria o menino nos braços de seu pai e assim imploraria que ele autorizasse o casamento!
>
> (*Ad.* 329-34)

Sóstrata revela o plano de Ésquino após a gravidez indesejada: buscando um convencimento pelos afetos, o rapaz planeja colocar o neto nos braços do avô e, comovendo-o com a situação, fazer com que ele permita o casamento.[220] Ora, uma vez mais, vemos um engano na peça, dessa vez, por meio da omissão, pois Ésquino (como Ctesifão) não revela tudo a seu pai. Nem a severidade de um, nem a busca por confiança e amizade de outro, produziu filhos *totalmente* sinceros. Nesse aspecto, em particular, o fracasso maior parece ser da parte de Micião, considerando que a confiança absoluta é um critério apenas seu. Finalmente também entendemos o monólogo final de Micião, no primeiro ato, em que ele mencionou que Ésquino sutilmente lhe sugerira a ideia de um casamento, preparando o pai para o anúncio de sua relação com Pânfila. Uma vez mais, os filhos não se mostram como reflexos absolutos das escolhas pedagógicas paternas.

Geta questiona, então, o que Sóstrata fará diante da nova dificuldade: *patiamurne an narremu' quoipiam?* ("vamos aguentar em silêncio ou denunciar o crime?" v. 336). Mesmo que acusar Ésquino do crime seja algo teoricamente viável, não é efetivamente uma boa escolha, considerando o possível embate entre a família poderosa e rica de Micião e a de Sóstrata. Porém, *bona matrona* como é, ela ignora o pragmatismo consciente de Geta (v. 377-42) e se prepara para enfrentar um desafio em que possivelmente será derrotada, contando apenas com sua resolução virtuosa, um anel que possibilitaria o reconhecimento do contato entre Pânfila e Ésquino e no apoio de um parente distante, Hegião, que tinha vínculos com o falecido marido: *si infitias ibit, testi' mecum est anulus quem miserat. Postremo, quando ego conscia mihi sum a me culpam esse hanc procul, neque pretium neque rem ullam intercessisse illa aut me indignam, Geta, experiar*. ("se ele negar tudo, tenho como testemunha o anel que mandou. (*volta-se ao escravo com altivez*) Enfim, uma vez que tenho consciência de que estou

[220] Edwards (1993: 50-1) nos diz que até que o bebê romano fosse aceito por seu pai ele não existia legalmente, mas que bastava que este o fizesse para que ele fosse efetivamente seu. Possivelmente, no caso de Ésquino, sua idade ainda o mantinha sob o poder do *paterfamilias* e, por isso, dependia da autorização de Micião para tais ações.

isenta de qualquer culpa e de que não está em jogo dinheiro ou algum ato indigno de minha parte ou dela, Geta, [350] eu vou à justiça" v. 347-50). Ao término da cena envolvendo Sóstrata, Cântara e Geta, é indiscutível a elevação moral de todas as personagens e, portanto, da casa vizinha a Micião. Sóstrata é a encarnação das virtudes matronais que Rei (1998: 94) assim define, sobretudo quanto à *fides*:

> The moral qualities that defined an ideal Roman *matrona* were *pudicitia* (chastity) and *fides* (loyalty), wich comprised her sexual fidelity to her husband and her overall loyalty to the interests of the common household [...]. In the comedies, this ideal is reflected in the wife's dramatic function as guardian of the economic and moral integrity of the household.

Não é por acaso, então, que no núcleo da família de Sóstrata, não haja discurso enganoso. Se a peça vinha mostrando uma moral ambígua em que bem e mal, certo e errado não podem ser distinguidos com facilidade, muito se devia ao uso do discurso enganoso por quase todas as personagens: Micião mente, Ésquino mente, Ctesifão e Siro mentem. Sóstrata e sua *família*, por outro lado, são baluartes da virtude e da sinceridade: como não poderia deixar de ser, nenhum deles mente – Geta, simplesmente, engana-se. Por fim, o diálogo entre Sóstrata, Cântara e Geta ressalta, uma vez mais, a moral ambígua que cerca Ésquino, pois, ironicamente, ele é perdoado e bem aceito por algo que cometeu (a gravidez), mas condenado e mal-visto por algo que não fez (trocar a amante).

Contudo, se os feitos de Ésquino serviram de pano de fundo para a primeira parte do terceiro ato, os de Ctesifão estarão em questão na sequência, quando Dêmea, irado mais uma vez, entra em cena buscando investigar algo que ele teme ser verdade: a participação de Ctesifão no rapto da moça, teoricamente perpetrado por Ésquino.

DE. Disperii! Ctesiphonem audiui filium
una fuisse in raptione cum Aeschino.
id misero restat mihi mali si illum potest,
qui aliquoi reist, etiam eum ad nequitiem adducere.
ubi ego illum quaeram? credo abductum in ganeum
aliquo: persuasit ille inpuru', sat scio.
sed eccum Syrum ire uideo: hinc scibo iam ubi siet.
atque hercle hic de grege illost: si me senserit
eum quaeritare, numquam dicet carnufex.
non ostendam id me uelle.

Dêmea: [355] Estou perdido, perdido! Ouvi dizer que Ctesifão, meu filho,

> participou daquele rapto com Ésquino. Que infeliz, só me resta a dor se ele, que valia alguma coisa, também pode ser levado ao vício. Onde devo procurá-lo? Acho que o levaram para algum [360] inferninho: tenho certeza que aquele sem vergonha o convenceu. (*Avista Siro se aproximando*) Mas eis que vejo Siro vindo: logo, logo saberei onde ele está. (*súbita compreensão*) Mas, por Hércules, Siro é do grupinho deles, se perceber que eu estou procurando por Ésquino, esse criminoso não vai falar de jeito nenhum. Não vou mostrar o que quero.
>
> (*Ad.* 355-64)

Quando Dêmea entra, ele ainda está no estágio da suspeita, da dúvida, evidenciada por sua construção subordinada condicional: *si illum potest...* ("se é possível que ele..."v. 357). Sua crença no valor de Ctesifão ainda persiste, mas vem abalada pelos rumores que ouviu. Note-se a semelhança entre ele e o irmão, pois ambos também oscilam na crença sobre a eficácia de seu método pedagógico, ainda que não o assumam. Se Micião esconde do irmão, Dêmea nega a si mesmo: inicia responsabilizando outras personagens pelo suposto desvio de postura de Ctesifão e seu principal suspeito é Ésquino: *credo abductum in ganeum aliquo: persuasit ille inpuru', sat scio* ("Acho que o levaram para algum inferninho: aquele sem vergonha o convenceu, bem sei" v. 359-60). Os versos em questão são representativos do estágio inicial da crença soberba do *senex* de que os desvios de caráter de Ctesifão têm motivação externa, sendo o irmão e o tio as fontes mais profícuas para tanto. Ctesifão não falharia por uma predisposição humana ao erro, tampouco por algo que Dêmea tenha feito de errado na criação, a responsabilidade é sempre de sua contraparte urbana.

Dêmea avista Siro e teme que o escravo (que ele despreza, *carnufex* "criminoso" v. 363) seja um aliado de Ctesifão e lhe negue informações sobre o paradeiro do filho. Ora, quando Dêmea anuncia seu temor em ser ludibriado por um escravo a serviço do filho, ele evoca a tradição da *palliata*, verbalizada no prólogo de *Eun.* (39): *falli per seruom senem* ("um velho enganado por um escravo"). Como Micião no monólogo do primeiro ato, Dêmea não quer ser um *pater comicus* típico, fato que mais aproxima os irmãos do que os distancia. Dêmea, então, decide lutar contra Siro usando das armas que julga que seu adversário possui, o discurso enganoso: *non ostendam id me uelle* ("Não vou mostrar o que quero" v. 364). Dêmea dá início a uma tentativa de discurso enganoso utilizando o artifício do ocultamento das reais intenções: seu interesse é descobrir o paradeiro do filho, porém, seu diálogo questiona Siro a respeito de questões bem diferentes dessa.

Quando Siro entra em cena, ele não nota a presença de Dêmea, pois está conversando com o escravo Dromão, narrando a ele e a todos que Micião já sabia do rapto de Báquide e que

estava mais feliz do que nunca: *omnem rem modo seni quo pacto haberet enarramus ordine: nil quicquam uidi laetius*: "Agora há pouco contei ao velho que tudo ocorreu bem. Nunca vi ninguém mais satisfeito" (*Ad.* 364-5). Ora, considerando que Siro não notara o velho, até então, não há motivo para desconfiarmos da veracidade do relato do escravo. A felicidade de Micião, entendemos, origina-se de um alívio por constatar de que natureza era o envolvimento de seu filho no rapto e, também, por um orgulho pelo modo como o rapaz intercedeu pelo irmão e solucionou a situação. Siro também afirma que fora louvado pelo velho, por ter sugerido[221] o rapto (v. 368: *mihi, qui id dedissem consilium, egit gratias* "a mim, que dei essa ideia, agradeceu"), algo que lhe confere maior protagonismo, dividindo a responsabilidade pelo discurso enganoso com Ésquino.

A fala de Siro traz uma situação de grande importância para a compreensão do final da peça: o momento em que Micião concede dinheiro para Ésquino pagar pela cortesã e para gastar com os divertimentos dos rapazes: *argentum adnumerauit illico; dedit praeterea in sumptum dimidium minae* "**Siro:** Contou o dinheiro ali mesmo. E ainda deu meia mina para gastar, que foi bem distribuída do meu jeito" (v. 369-70). Neste momento, Dêmea ainda supõe que toda responsabilidade resida sobre Ésquino, contudo, quando perceber (Quinto Ato) o envolvimento de Ctesifão, essa atitude de Micião lhe será insuportável, pois significará que o irmão se envolveu na criação de seu filho e que, com isso, ele angariou o afeto dos rapazes (v. 872-4). Também é possível relativizar a imagem de Micião apresentada por Siro, pois vemos o primeiro pelos olhos do segundo, o que traria uma parcialidade na visão. Poderíamos pensar, por exemplo, que o escravo saiu de casa e não teria testemunhado, talvez, uma possível conversa entre Ésquino e Micião na qual o pai repreenderia o filho pelas atitudes exageradas que tomou.[222]

Quando Siro e Dêmea finalmente se identificam (*ehem Demea, haud aspexeram te. Quid agitur?* "Ei, Dêmea! Não tinha notado você aí. Como estão as coisas?" v. 373), o escravo coloca em prática seu discurso enganoso para atender ao pedido de Ctesifão de ludibriar o

[221] A fala de Siro remete à relação típica da *palliata* entre *seruus callidus* e *adulescens*. Nas palavras de Parker (1989: 243): "The relation between the *seruus callidus* and the *adulescens* in Roman Comedy is that of an anti-pedagogue to his charge, (as it were, a *paedo-par-agogos*). The slave is the young man's confidant, advisor, friend and especially his factótum". Siro, agiu, justamente, como um pedagogo às avessas, instruindo nos "maus caminhos". Curiosamente, Micião não considera isso digno de repreensão, mas de louvor: pragmático, o *senex* reconhece que esse seria um mal menor do que ver Ctesifão exilado com o exército. Ésquino e Siro tem uma relação diferente do padrão plautino em outro aspecto: "It is the slave who acts, plans, intends, does, and so takes on (and takes away) all the guilt that would have fallen to the son" (Parker, 1989: 246). Ésquino não é um mero espectador, ele recebe conselhos e os coloca em prática, de modo que seus atos repreensíveis cabem a ele, na maior parte.

[222] Situação plausível considerando o confronto entre Micião e Ésquino que veremos no ato seguinte.

pai.[223] O diálogo entre as personagens seria um primeiro confronto pelo protagonismo na criação de artimanhas da peça, uma vez que Dêmea e Siro planejam atingir seus interesses ludibriando o outro com um discurso enganoso[224].

Logo veremos, porém, que Siro é mais habilidoso nessas práticas e utiliza diversas estratégias como fingir concordar, fingir admiração e mentir, propriamente, para envolver o *senex*. As falas de Siro se equilibram entre o fingimento de sinceridade e a paródia – para o público e para o próprio interlocutor. O "fingir concordar" de Siro aparece, por exemplo, em 375-6, quando ele reitera o posicionamento de Dêmea de que os hábitos da casa de Micião são reprováveis: *est hercle inepta, ne dicam dolo, atque absurdas* ("É errado e, não vou mentir para você, é mesmo inaceitável"). Aparece também em 379-80, após nova exclamação indignada do *senex*, que recebe como resposta: *miquidem non placent et clamo saepe* ("É claro que também não me agrada, e volta e meia eu grito sobre isso..."). Siro sabe da opinião de Dêmea sobre Micião e, por isso mesmo, enuncia-a antes do velho, afirmando que há "loucura" naquela casa (*dementia* v. 390) e, no mesmo verso, descrevendo Micião como alguém que tem uma "leniência descabida e benevolência prejudicial" (*inepta lenitas patris et facilitas praua*). Dando a Dêmea o que ele quer, o discurso enganoso de Siro desperta sua confiança.

Porém, como já mencionamos, para cada concordância de Siro, há observações jocosas e mesmo desrespeitosas sobre Dêmea. Isso porque, nas duas primeiras vezes em que finge concordar com o velho, logo em seguida, temos apóstrofes: Siro troca de interlocutor dando ordens a um escravo sobre o preparo de um banquete, como se as preocupações do velho não fossem dignas de uma preocupação maior ou ainda, como se ele indicasse já saber de cor o que Dêmea falaria. De fato, já há nas escolhas lexicais de Siro indícios da posição de autoridade e ironia que o escravo assumirá no final de seu diálogo com o *senex*, como o emprego de *nolo* "não quero" (v. 379) no lugar de um *non oportet* "não deve", por exemplo.[225] Walter de Medeiros (1983: 187) enxerga nas ordens de Siro sobre como lidar com o peixe uma analogia da relação do escravo com Dêmea: primeiro, o velho terá seu momento de diversão e tranquilidade, para que depois o escravo se aproveite dele inteiramente, deixando-o, como um peixe sem espinhas, sem ter com o que se sustentar.

---

[223] Situação típica de engano plautina, de acordo com Duckworth (1994: 168): "Except in plays of rivalry between father and son, the tricks are always invented and developed by the slave of the *adulescens* or by a parasite working in this behalf". Por outro lado, a natureza do engano de Siro – evitar que Dêmea descubra o envolvimento entre Ctesifão e Báquide – é menos usual, ainda de acordo com o crítico (1994: 169), mas há paralelos em Plauto: "Less stereotyped trickery occcurs in the *Mostellaria*, where Tranio attempst to prevent Theopropides from learning the truth (cf. the fooling of Sceledrus in the *Miles*)".

[224] Lembramos que Sharrock cunha o termo *architetus* para representar a capacidade de elaboração de mentiras. Contudo, como já mencionado na introdução, *Adelphoe* não é objeto de seu estudo aprofundado neste aspecto.

[225] Cf. Donato (1963: 85).

Não há grande distância entre o fingir concordar e a bajulação, considerando que ambas as atitudes se sustentam em conhecer o caráter do interlocutor e dizer exatamente o que ele quer ouvir. Teofrasto (1978: 37), por exemplo, afirma que "o bajulador diz e faz tudo aquilo com que pensa agradar" e ainda exemplifica de modo particularmente interessante para nosso estudo de *Adelph.*: "leva as maçãs e peras que comprou, e dá aos filhos dele em sua presença. E beijando-os, afirma: 'boa ninhada de bom pai'". Note-se a forçada bajulação em:

uidere uideor iam diem illum quom hinc egens
Profugiet aliquo militatum SY. O Demea,
istuc est sapere, non quod ante pedes modost
uidere, sed etiam illa quae futura sunt
prospicere.

Dêmea: [...] Vejo que vem já o funesto dia em que ele, passando necessidade, vai se mandar daqui, [385] como soldado, para algum lugar.
Siro: (*simulando admiração*) Oh, Dêmea, isto é que é ser sábio: não ver só o que está a um palmo do nariz, mas também prever o que ainda vai acontecer.
(*Ad.* 384-7)

Walter de Medeiros (1983: 188) destaca a cegueira de Dêmea, pois teme que Ésquino fuja buscando uma carreira militar fora de Atenas, mas ignora que foi Ctesifão quem chegou muito perto de fazer isso (*Adelph.* 272-3), levado não pela penúria advinda de gastos inconsequentes, mas pelo medo de perder a moça com a qual não seria possível ficar. Por certo a ironia da situação não escapa a Siro que se aprofunda em sua falsa bajulação: Dêmea não só não vê o futuro, como também é incapaz de ver o que está na sua frente, mesmo que haja indícios: seu filho está longe da imagem perfeita que criara e toda a admiração de Siro é falsa.

SY. Nimium inter uos, Demea, ac
(non quia ades praesens dico hoc) pernimium interest.
tu quantu' quantu's nil sapientia es,
ill' somnium. sineres uero illum tu tuom
facere haec? DE. Sinerem illum? an non sex totis mensibus
prius olfecissem quam ille quicquam coeperet?
SY. Vigilantiam tuam tu mihi narras? DE. Sic siet
modo ut nunc est quaeso. SY. Vt suom quisque esse uolt itast.

Siro: Vocês não têm nada em comum, Dêmea. E não digo isso porque você está

aqui, me encarando de frente: não têm nada igual, mesmo. Você, da cabeça aos pés, não é nada menos que a sabedoria. [395] Ele, sonho, só. Diga a verdade, você deixaria aquele seu filho fazer essas coisas?

Dêmea: (*como Siro previra, inflama-se*) Se eu deixaria? E eu não farejaria tudo uns seis meses antes dele perpetrar?!

Siro: E precisa falar da sua vigilância?

Dêmea: Apenas rogo que ele seja sempre assim, como é agora.

Siro: *Cada um tem o filho que quer.*

(*Ad.* 392-9)

É evidente que Siro conhece muito bem o caráter de Dêmea e manipula isso a seu favor. O *seruus* parte da expectativa do *senex* de que ele e seu irmão são diferentes e assim ganha sua simpatia. Siro sabe que Dêmea se orgulha de sua severidade na criação do rapaz e "joga o anzol" numa pergunta quase retórica sobre a possibilidade do velho deixar Ctesifão cometer atos errados. Facilmente manipulável, Dêmea se lisonjeia e se inflama quando Siro deseja e logo deixa escapar seu real interesse: *quid eum? Uidistin hodie?* ("Falando nele... você o viu hoje?" v. 400). O discurso enganoso do escravo foi capaz de fazer com que alguém que entrou em cena acreditando estar diante de um adversário passasse a acreditar estar diante de um aliado. Note-se, ainda, a dose de humor contida no *gnoma* reproduzido por Siro, uma vez que ele tem um duplo sentido: ao mesmo tempo em que alude à ideia de que as escolhas de um pai moldam o caráter do filho, é uma ironia com o fato de que Dême acredita seriamente na imagem de um filho que pouco coincide com a realidade.

O discurso enganoso mostra um grande potencial cômico no terceiro ato. Siro e o público estabelecem um pacto de conhecimento e superioridade contra a ignorância e a inferioridade de Dêmea, de quem zombam. Siro, contudo, ainda não terminou e, para atender ao desejo de Ctesifão de não ser incomodado ou descoberto pelo pai, decide manter a bajulação e usar de mentiras para afastar o *senex*.[226]

400 *DE. Quid eum? uidistin hodie? SY. Tuomne filium?*
(abigam hunc rus) iam dudum aliquid ruri agere arbitror.
DE. Satin scis ibi esse? SY. Oh qui egomet produxi. DE. Optumest:
metui ne haereret hic. SY. Atque iratum admodum.

[226] Sobre o interesse dramático no confronto entre Dêmea e Siro, cf. Taladoire (1972: 89): "Il s'agit, dans l'esprit de Térence, à la faveur de cette confusion, de montrer, par une sorte de 'raccourci' dramatique, à quel point la vérité est devenue, em cette asventure, malaisée à discerner, sauf pour le parti des galants et pour le spectateur quui gôute um surcroît de plaisir à se sentir leur complice".

DE. Quid autem? SY. Adortus iurgio fratrem apud forum
de psaltria ista[c]. DE. Ain uero? SY. Vah, nil reticuit.
nam ut numerabatur forte argentum, interuenit
homo de inprouiso: coepit clamare " [o] Aeschine,
haecin flagitia facere te! haec te admittere
indigna genere nostro!" DE. Oh lacrumo gaudio!
SY. "Non tu hoc argentum perdi', sed uitam tuam."

Demea: [400] Falando nele... você o viu hoje?

Siro: (*ganhando tempo*) O seu filho? (*ao público*) Vou tocá-lo daqui para o campo. (*a Dêmea*) Creio que ele está trabalhando, já faz tempo, com alguma coisa no campo.

Dêmea: Tem certeza de que está lá?

Siro: Ora, eu mesmo o levei!

Dêmea: Ótimo! Tive medo de que ele estivesse preso por aqui, ainda.

Siro: (*insinuante*) E ia muito bravo...

Dêmea: Mas por quê?

Siro: Tinha ido brigar com o irmão no foro [405] por causa que da tal citarista.

Dêmea: (*feliz*) Não! Verdade?

Siro: Ah! Disse tudo! Nosso homem interrompeu de repente e começou a esbravejar, enquanto contavam o dinheiro: "Oh, Ésquino! Que crime você está cometendo! *Você* aceitando algo indigno de nossa família!".

Dêmea: Oh! Vou chorar de tanta felicidade!

Siro: [410] "*Não é dinheiro que você está jogando fora, mas sua vida!*"

(*Adelph.* 400-10)

Dêmea se deleita em ouvir a mentira criada por Siro, e o público ri da inocência da personagem, que chega a ter os olhos marejados pela virtude forjada para o filho.[227] Notemos que, além da evidente retidão moral inabalável, Ctesifão aparece como um acusador, alguém que repreende aqueles que não agem de acordo com o que se espera social e moralmente. Ora, na mentira de Siro, Ctesifão é um Dêmea mais jovem, repetindo com Ésquino a postura de dedo em riste que o pai mostrou para com Micião no primeiro ato. *Insolente* de acordo com os

[227] Duckworth (1994: 314-5) observa que grande parte dos efeitos de humor na comédia romana nasce do sentimento de superioridade que a audiência tem em relação às personagens. O crítico ainda ressalta que a principal fonte de humor das personagens terencianas está em se verem de modo muito mais favorável do que são realmente. Além do exemplo de Dêmea, ver Simão (*And.*), Cremes (*Heaut.*) e Laques (*Hec.*).

critérios de Teofrasto (1978: 53), Siro é capaz do ato vergonhoso de jurar com facilidade.

DE. Syre, praeceptorum plenust istorum ille. SY. Phy!
domi habuit unde disceret. DE. Fit sedulo:
nil praetermitto; consuefacio; denique
inspicere tamquam in speculum in uitas omnium
iubeo atque ex aliis sumere exemplum sibi:
"hoc facito". SY. Recte sane. DE. "hoc fugito." SY. Callide.
DE. "Hoc laudist." SY. Istaec res est. DE. "Hoc uitio datur."
SY. Probissume.

Dêmea: Siro, de bons ensinamentos o rapaz está cheio.
Siro: Pudera! Tem com quem aprender em casa.
Dêmea: (*derrete-se*) Não vou mentir para você, ele tem. Não deixo nada passar, dou bons hábitos e, por fim, ordeno que ele [415] olhe para a vida de todos e, tal como num espelho, extraia exemplos para si: "Farei isso".
Siro: Absolutamente certo!
Dêmea: "Isso, eu evitarei"
Siro: Que engenhoso!
Dêmea: "A isso se deve louvar"
Siro: Não poderia ser diferente.
Dêmea: "O nome disso é vício"
Siro: Justíssimo.
(*Adelph.* 412-9)

Em primeiro lugar, os versos 513-4 dialogam diretamente com os versos 51-2. De fato, há diferenças no modo como cada um concebe a educação dos filhos: Micião optou por perdoar e não ter tudo sob controle; Dêma optou por tentar controlar tudo. É essencial que atentemos para um detalhe: Dêmea e Micião criam os filhos de modo diferente, não opostos. A oposição seria se Micião declarasse não ter controle sobre nada[228] e, de fato, é essa a impressão, por orgulho ferido, que ele passará ao irmão. Dêmea se orgulhou de ver no filho uma cópia sua: se Dêmea fundamenta suas crenças sobre a criação dos filhos a partir da observação de exemplos

[228] Não concordamos com a leitura de Yamashita (2016), por exemplo, que usa a cena em que Ésquino é repreendido por Micião como um momento em que o *senex* contraria o que defendeu no monólogo. Para nós, Micião nunca disse ter aberto mão do controle sobre o filho, apenas que recusava o controle sobre *absolutamente* tudo.

do mundo e do *mos maiorum*[229] (em última instância, uma forma de exemplificação, também[230]), nada melhor do que ser ele mesmo o exemplo máximo. Bonner (1977: 17) nos leva a crer que o aconselhamento paterno era uma prática habitual, independentemente do grau de severidade empregado na criação do filho:

> An important aspect of this training – whether or not it was accompainied by more formal education – consisted in the advice given by the father to the son, known generally as 'paternal percepts' (*praecepta paterna*), on a wide range of subjects, practical, political, social and moral.

Nesse sentido, o humor da cena não reside na prática em si de conceituar e exemplificar – *a priori* não há nada de errado com ela –, mas no contraste entre a confiança excessiva em si mesmo e a prática frustrante,[231] acompanhado dos mentirosos elogios de Siro. Foi a própria afirmação de Siro (*domi habuit unde discere* "Tem com quem aprender em casa" v. 413) que convidou Dêmea a discorrer sobre como o modelo é essencial para sua pedagogia. O resultado não poderia ser diferente: Dêmea passa a falar sobre sua escolha de como criar o rapaz e, a cada novo exemplo fornecido pelo velho, Siro se desfaz em admiração fingida. Uma peculiaridade no humor desse confronto reside na complexidade de uma informação: quando Dêmea afirma que o filho está cheio de bons ensinamentos,[232] não podemos dizer que ele está enganado e, mais ainda, quando Siro concorda afirmando que o jovem tinha com quem aprender em casa, nenhum dos dois diz mentiras. Porém, não é possível fazer uma passagem direta entre bons ensinamentos e boas atitudes. O humor desse trecho em específico do diálogo reside na

[229] Note-se a semelhança entre Dêmea, no terceiro ato e o velho Filtão, do *Trinummus* de Plauto: *meo modo et moribus vivito antiquis,/ quae ego tibi praecipio, ea facito*. "Viva como eu e pelos costumes antigos, faça aquilo que eu lhe ordenar" (v. 295-6).

[230] É interessante notarmos o que diz Aristóteles, na *Retórica* (*Ret.* 1394a) sobre a utilidade e a disposição dos exemplos para o convencimento de alguém: "Quando os exemplos são colocados em primeiro lugar, assemelham-se a uma indução e, exceto em alguns casos, a indução não é própria da retórica; colocados em epílogos funcionam como testemunhos, e o testemunho é sempre persuasivo. Por isso, quem os coloca antes dos entimemas deve forçosamente recorrer a muitos, a quem os utiliza como epílogo, basta um, porque um testemunho honesto, mesmo que seja único, é útil". Para Aristóteles, portanto, instruir pela exemplificação unicamente, ou torná-la o início do processo não é recomendável; mas não é isso que Dêmea faz, pois a exemplificação coroa seu processo de instrução.

[231] Duckworth (1994: 169-71) elabora, a despeito de casos particulares, uma listra com três grupos de personagens enganadas principais nas comédias de Plauto: I) os que caem inocentemente na trama, mas se gabam de sua capacidade; II) os que estavam de sobreaviso sobre a possibilidade de serem iludidos; e III) os enganados que julgam que a fraude está funionando a seu favor. Julgamos que Dêmea pode ser associado ao primeiro tipo, mesmo que o crítico note particularidades nos enganos que há no *corpus* de Terêncio: para Duckworth (1994: 171), os *senes* de Terêncio são mais razoáveis e difíceis de serem enganados. Dêmea o foi, apenas, por já confiar na moral do filho. Concordamos parcialmente com o estudioso, uma vez que tal comentário faz sentido apenas no momento em que Siro louva Ctesifão, mas não tem validade no momento em que Siro mente sobre o paradeiro do irmão e envia Dêmea em uma busca inútil.

[232] Martin Dinter (2016: 131) destaca o termo *praecepta* e o traduz como "máximas". Para o estudioso, o verso em questão indica a importância do uso das *sententiae* na construção da comédia e do método pedagógico de Dêmea. Ainda de acordo com o crítico, quando Siro define a real sabedoria (v. 385-6) e quando criou a oposição entre "sabedoria" e "sonho" (v. 394-5) o escravo usava de *sententiae*, também.

incapacidade de Dêmea de fazer a transição entre o ideal e o concreto, e no assentimento ao mesmo tempo irônico e sincero de Siro.[233] A lógica do humor da cena é a mesma do adágio "de boas intenções o inferno está cheio".

Exploremos a pedagogia de Dêmea para traçarmos um paralelo com a de seu irmão, Micião. Já expusemos que Dêmea educa seu filho para que seja digno de seus ancestrais: *spero, est simili' maiorum suom* ("Há esperança, ele é igual a seus ancestrais" v. 411).[234] Porém, Dêmea expande a pedagogia do *mos maiorum* transformando o mundo contemporâneo em um espelho, quando sugere que Ctesifão olhe os vícios e erros alheios para orientar seu comportamento. Ironicamente, Terêncio – e a *palliata* – fazem o mesmo convite ao espectador, como vimos na Introdução: olhe para as personagens e aprenda com seus defeitos.[235] Se nos aprofundarmos na questão dos exemplos, veremos um ponto interessante: a julgar pelos versos 415-19 temos uma lógica binária, pois algo só pode ser vício ou virtude, certo ou errado, digno de imitação ou de recusa. Ora, toda a peça vem se construindo complexamente, de modo que a lógica de Dêmea é, para dizer o mínimo, questionável, mesmo no universo de *Adelphoe*. Outro aspecto importante é que a "pedagogia especular" (termo nosso) justifica, em alguma medida, a relação conflituosa de Dêmea com o irmão, dada a necessidade que o velho sente de encontrar modelos negativos para orientar sua conduta e do filho. Falta a Dêmea a consciência, porém, de que qualquer um – e ele também – pode ser, ao mesmo tempo, um exemplo bom e mau, a depender do que se decide ressaltar.

Siro, porém, interrompe a elocubração de Dêmea e atinge o ápice da ridicularização de seu interlocutor, comparando seus ensinamentos às instruções que fornece aos cozinheiros sobre o preparo dos alimentos. Tal paródia se constrói sobre termos como *sedulo* (Dêmea, em v. 413, e Siro, em v. 426) e *in speculum* (Dêmea, em v. 415, e Siro, em v. 428). Além de ser um importante recurso cômico, a paródia ressalta o caráter de Dêmea, personagem que está a tal ponto satisfeito com a suposta conduta do filho, com seu sucesso e com o fracasso do irmão como pai, que não concebe a ideia de estar sendo ridicularizado. A postura de autoridade que Siro assume, a ponto de brincar com o interlocutor, sugerindo desrespeito de sua parte é uma

[233] Sobre a mistura entre mentira e sinceridade nos enganos cômicos, cf. "Since the *senex* is so often blinded to the truth, the slave does not find it necessary to concoct an elaborate na fanciful scheme. A cunning mixture of truth and falsehood is usually sufficient" (Dukworth, 1994: 172).

[234] Mantendo a associação que propusemos na introdução entre a pedagogia tradicional de Dêmea e os relatos sobre as práticas de Catão, o velho, podemos considerar o que diz Bonner (1977: 11): "So Marcus Cato, in true Roman fashion, sought to mould his son to his own image"

[235] Pociña (1996: 3) assim formula a importância da questão da exemplaridade na comédia romana: "convendría añadir un aspecto que, si bien no se formula abiertamente con mucha frecuencia, está implícito en la consideración de la comedia por parte de muchos escritores y críticos romanos: me refiro a su ejemplaridad. La comedia parece haberse concebido en Roma, ya desde su nascimiento, como un tipo de obra que tenía que servir para la transmición de modelos positivos de comportamento, o bien para la condena de los negativos". Cf. *Capt*. 1029 ss.

característica que o define bem como um *seruus callidus*, que tem prazer no uso do discurso enganoso.[236] Dêmea diz que voltará direto ao campo e Siro conclui que ele faz bem, afinal, *quid tu hic agas, ubi siquid bene praecipias, nemo obtemperat?* ("Está certo, o que você faria aqui, um lugar onde mesmo que se lancem bons ensinamentos, ninguém obedece?" v. 433-4).

Como demonstramos ao longo das últimas seções deste capítulo, o confronto entre Siro e Dêmea traz grande efeito humorístico para *Adelphoe*. Atentemos, agora, para sua função estrutural. Sem o discurso enganoso de Siro, o confronto entre Dêmea e Ctesifão seria antecipado, destruindo a ilusão do velho e, talvez, a impressão de que Micião e Dêmea são opostos em seu comportamento. Os *senes* perceberiam que seus filhos, criados de forma tão distinta, são muito mais próximos em atitudes e caráter do que se imagina. Não é isso que ocorre, pois o escravo alimentou a crença de que os velhos irmãos são extremos opostos. Notemos, porém, que Dêmea e Micião têm a mesma característica: é impossível que um ouça falar do outro (como Micião demonstrou no primeiro ato) sem lembrar das grandes diferenças que eles creem haver entre eles: definem-se por oposição. Pela primeira vez Dêmea definiu a si, e percebemos que ele e seu irmão são realmente diferentes na questão disciplinar, mas não opostos: se Dêmea tem essa sensação, é por causa dos constantes enganos a que é submetido.

Nesse sentido, temos de interpretar esse diálogo entre Dêmea e Siro como uma metonímia, uma parte do todo, uma cena que representa a totalidade das relações entre Dêmea e as demais personagens, sempre sendo iludido, mantendo-o na certeza de que seu método é excelente, em detrimento daquele que seu irmão pratica. Forehand (1973: 54) afirma, por exemplo, que parte desse hiato entre pai (Dêmea) e filho (Ctesifão) é de autoria de Siro que começa a agir, a pedido do jovem, como o escravo típico que intervêm pelo *adulescens* paaixonado. Siro toma para si essa tarefa ao longo de toda a peça, num aproveitamento do estoque cômico para o sentido particular da peça: ressaltar o grande afastamento entre o filho e seu severo pai. Como podemos observar, o discurso enganoso é um grande artifício cômico, estrutural e auxilia na delimitação do caráter das personagens, pois a personagem constantemente enganada é menosprezada pelo público.

---

[236] William Fitzgerald (2000: 26) estabelece uma relação entre os versos 412-32 de *Adelphoe* com 239-51 de *Phormio*. Ambos os casos, para o crítico reproduzem um par típico cômico: o escravo e o filósofo. Teoricamente, tais personagens ocupariam posições antitéticas por suas naturezas, porém, ambos têm conhecimento das razões subjacentes às ações das pessoas. Duckworth (1994: 249) apresenta uma definição do escravo cômico que contempla grandemente a cena entre Siro e Dêmea: "Almost all the slaves have one characteristic in common – talkativeness; from this stems their boastfulness and self-glorification, their imprudence and insolence, their inquisitiveness, indiscretion, and love of gossip, their fondness for moralizing. A free and easy atitude prevails in their dealing with ohers and they showw little respect toward their elders and betters. [...] they do not hesitate to lie, cheat or steal when it seems necessary – usually for the benefit of their young master rather than for their own personal advantage[...]".

4.2 Hegião: a voz da virtude e da (quase) verdade.

Ao ficar sozinho, Dêmea faz breve monólogo em que evoca as palavras do irmão, que lhe ordenara que cada um se responsabilizasse por um rapaz: *illum curo unum, ille ad me attinet* ("preocupo-me só com ele, ele é quem me diz respeito" v. 129-30). Pela primeira vez, ele parece efetivamente disposto a lavar as mãos quanto a Ésquino, não por um descaso com o rapaz, mas pela rixa particular com o irmão. Contudo, a chegada de Hegião, um *senex* sem qualquer função cômica para a trama, e de Geta, escravo de Sóstrata, destruirá a paz de espírito forjada por Siro, quando o respeitado velho que tem tanto em comum com Dêmea (*homo amicu' nobis iam inde a puero* [...]/ *homo antiqua uirtute ac fide*! "O homem é meu amigo de infância... Um homem de virtude antiga[237] e leal" v. 440; 442) lhe anunciar que o crime de Ésquino é mais grave do que o originalmente suposto por seu pai biológico:

HE. Pro di inmortales, facinus indignum, Geta!
quid narras? GE. Sic est factum. HE. Ex illan familia
tam inliberale esse ortum facinus! [o] Aeschine,
450 *pol haud paternum istuc dedisti.*

Hegião: Pelos deuses imortais, que crime indigno, Geta! O que você está me contando?
Geta: Foi assim que aconteceu.
Hegião: De uma família como aquela, ter vindo um crime tão desprezível! Oh, Ésquino! [450] Por Pólux, não foi isso que seu pai lhe ensinou!
(*Adelph.* 447-50)

A primeira fala de Hegião destaca que ele e Dêmea partilham do mesmo valor que exige honrar o nome de sua família. Hegião é o primeiro a admitir uma questão importante para nosso entendimento da peça: a possibilidade de que um filho seja diferente do pai, ou seja, que ele nem sempre reflita perfeitamente aquilo que lhe transmite a figura paterna.[238] A posterior fala de Dêmea em v. 451-2 (*id illi nunc dolet alieno, pater is nihili pendit*:"o problema aflige alguém que não é da família, enquanto o próprio pai acha que não é nada") atesta que ele acreditou na

[237] O fato de Dêmea adjetivar *uirtute* com *antiqua* sugere que ele se refere não a virtudes de modo geral, mas a um sentido mais restrito. Lembremos, por exemplo, do que Edwards (1993: 20) afirma sobre o conceito de *uirtus*: "*Virtus*, which may be translated as 'virtue', 'courage' ou 'manliness', is a term heavy with moral significance for Roman writers. Roman me and ancient Roman custom, *mores* ('morals' ou 'customs'), are presented as together forming the foundations of the *res Romana* ('the roman state', oir perhaps 'Romanness'). Morality and manliness are constructed here as distinguishing fratures of Rome".
[238] Lord (1977: 197) nos lembra que, ainda que Dêmea admire Hegião, não consegue ser como ele. Podemos notar, aqui, um interessante paradoxo: Dêmea se crê como Hegião, mas é diferente dele; Dêmea se crê diferente do irmão, mas eles têm mais semelhanças do que pode admitir.

postura indiferente de Micião (vide primeiro ato) ou mesmo laudatória (a julgar pelo recente relato de Siro). Dêmea prossegue, ainda, reiterando sua "pedagogia pelo exemplo", ao desejar que o irmão estivesse presente diante de Hegião para aprender como um pai ou homem valoroso realmente deveria se comportar: *utinam hic prope adesset alicubi atque audiret haec!* ("quem dera ele estivesse aqui por perto e ouvisse isso" v. 453). Dêmea, Sóstrata e Geta (*In te spes omnis, Hegio, nobis sitast:/ te solum habemu', tu es patronu', tu pater* "Depositamos toda nossa esperança em você, Hegião: você é tudo que temos, nosso patrono, nosso parente" v. 455-6) colocam a moralidade de Hegião acima de qualquer suspeita, de modo que seu julgamento é um bom critério da moralidade da época ou do gênero.

O encontro entre Dêmea e Hegião levanta alguns pontos interessantes. O primeiro é que, a partir da saudação que o primeiro lança ao segundo, *saluere Hegionem plurumum iubeo* "desejo muita saúde a Hegião" (v. 460-1), vemos que Dêmea não deixou de cumprimentar formalmente o irmão no primeiro ato por ignorância sua, mas por ter problemas com ele (v. 80-1). Outro fato interessante é que Hegião demonstra saber, nos versos 462-3, que Ésquino era filho biológico de Dêmea, mas que fora adotado por Micião, possivelmente, um saber partilhado por todas as personagens: *maior filius tuos Aeschinus,/ quem fratri adoptanum dedisti, neque boni neque liberalis functus officiumst uiri* "Ésquino, seu filho mais velho, que você deu em adoção a seu irmão, não agiu conforme o dever de um homem bom e livre".

Deter-nos-emos, aqui, em alguns elementos pontuais da participação de Hegião, uma vez que sua interação reitera sempre a mesma mensagem: o *senex* é a voz da virtude, da verdade (até onde seu conhecimento permite) e da *fides*. Hegão revelou a Dêmea[239] o caso do *stuprum* de Pânfila e da gravidez (*filiam eius uirginem/ uitiauit* [...] *uirgo ex eo*/ *compressu grauida factast* "Ele violou sua filha, moça virgem [...] A moça engravidou desse estupro" v. 466-7; 474-5). Hegião fala em nome dos deveres e da justiça (*facinus indignum* "crime indigno" v. 447, *inliberale facinus* "crime indigno de um homem livre" v. 449, *aequomst* "o que é justo" v. 454, *officiumst* "o que é dever" v. 464) e ele mesmo diz para Geta que abandonar a família que depende dele seria algo impossível de ser feito (*neque faciam neque me sati' pie posse arbitror* "Não o farei nem penso que seria capaz disso." v. 459).[240] Curioso, também, que Hegião esteja tão próximo da verdade que consiga enxergar em Geta algo além de um *seruus*

[239] Note-se que Hegião é a primeira personagem totalmente sincera com Dêmea. Ele não oculta os fatos, mas os revela até onde pode.

[240] Na proposta de Henry (1915: 58) Hegião é um patrono como Critão em *And.*, ambos defensores de mulheres: "Both are members of the old school of gentlemen who are chivalrous by nature, and see to it that justice is done the women of the play. Each might pass for the family lawyer who calls on his friends at a most opportune moment, though in fact one is a citizen, the other an Andrian [...] They are characters not at all differentiated,-each upright, independent, benevolent, men of a stern sense of justice, stoical".

de comédia: ele verbaliza que o escravo, ao contrário da expectativa geral, é bom, trabalhador e dedicado à família à qual pertence: *ut captust seruolorum, nom malus/ neque iners: alit illas, solus omnem familiam sustentat* ("apesar de ter sido escravizado, não é mau nem preguiçoso: ele as alimenta e sustenta toda a família sozinho." v. 480-81).

Hegião baluarte da *fides* convoca Dêmea a ser como ele (*decet te facer*e "é o que você deve fazer" v. 506), até mesmo com um tom ameaçador, em algumas oportunidades:

illaec fidem nunc uostram inplorat, Demea:
quod uos uis cogit id uoluntate inpetret.
haec primum ut fiant deos quaeso ut uobis decet.
sin aliter animu' uoster est, ego, Demea,
summa ui defendam hanc atque illum mortuom.
cognatu' mihi erat: una a pueris paruolis
sumus educ[a]ti; una semper militiae et domi
Fuimus; paupertatem una pertulimus grauem.
quapropter nitar faciam experiar, denique
animam relinquam potiu' quam illas deseram.
quid mihi respondes?

Hegião: (*sério*) Oh! Agora ela clama por sua lealdade, Dêmea. [490] Que se consiga de boa vontade o que é sua obrigação. Em primeiro lugar, peço aos deuses que tudo corra como lhe cabe. (*mais veemente*) Mas se você estiver planejando outra coisa, Dêmea, a ela e à memória do falecido eu defenderei com todas as minhas forças. Ele foi meu conterrâneo: juntos, [495] fomos educados desde criancinhas, juntos sempre estivemos, em casa ou em campanha, e juntos suportamos grave pobreza. Por isso, vou me esforçar, lutar, resistir e mesmo perder a vida antes de abandoná-las. Qual é sua resposta?
(*Adelph.* v. 489-98)

Hegião alude ao fato de que a lei obrigaria Ésquino a se casar com Pânfila, por causa do estupro (Rosivach, 2003: 18).[241] Dêmea fica aturdido com a gravidade da situação e a

[241] De acordo com Rosivach (2013: 40) contudo, não temos registro de um estuprador levado ao tribunal na comédia nova e na *palliata*. Eles sempre cumprem seu dever de boa vontade, para compensar o erro cometido. Para o estudioso isso se dá porque a comédia prepara um final feliz para o jovem, não para a moça, de modo que o casamento deve ser feliz para ele, não para a moça amparada pela lei. Sobre isso, cf. também Rei (1998: 99): "[...] the relations between Family members were in fact governed by a code of honor, and the law was invoked only when the traditional mechanisms of problem-solving within the family failed". Voltando a Rosivach (2013: 148) vemos que a suposta obrigatoriedade legal de casamento entre estuprador e vítima carece de fontes

postura incisiva de Hegião, de modo que sua resposta é recorrer ao irmão ("Vou falar com meu irmão, Hegião" *fratrem conueniam, Hegio* v. 498), talvez numa espécie de esquiva. Hegião, porém, paladino da justiça, lembra a Dêmea que este também tem obrigações para com o destino da moça, não cabendo isso apenas a Micião: Hegião é completamente oposto ao ideal que os irmãos tentavam propagar, i.e., de que cada um deve cuidar apenas de um dos rapazes:

> *Quam uos facillime agiti', quam estis maxume*
> *potentes dites fortunati nobiles,*
> *tam uos aequo animo aequa noscere*
> *oportet, si uos uolti' perhiberi probos.*
>
> Quanto mais facilmente alguém tem as coisas, quanto mais poderoso, rico, nobre, afortunado alguém é, mais deve, de ânimo justo, reconhecer a justiça, para ser considerado bom.
> *(Adelph*. v. 501-4)

Diante desse extenso retrato do caráter de Hegião, cabe a nós refletir: qual o efeito gerado pela construção de uma personagem que encararna virtudes de tal forma? A resposta pode estar na interpretação que o *senex* faz das atitudes de Ésquino. Vejamos:

> *hoc quidem ferundum aliquo modost:*
> 470 *persuasit nox amor uinum adulescentia:*
> *humanumst. ubi scit factum, ad matrem uirginis*
> *uenit ipsus ultro lacrumans orans obsecrans*
> *fidem dans, iurans se illam ducturum domum.*
> *ignotumst tacitumst creditumst.*
>
> isso [i.e., o estupro] ainda é, de certa forma, aceitável: [470] foi levado pela noite, pela paixão, pelo vinho e pela pouca idade, errar é humano. Quando se deu conta do fato, foi até a mãe da moça pessoalmente, chorando copiosamente, implorando,

---

atenienses, sendo mais comuns em Roma, sobretudo em comédias: *Adelph.* 490, *And.* 780-1, *Aul.* 792-3 e fragmento de Cecílio 184-5 R. Para Scafuro (1997: 241-3), porém, tais passagem revelariam uma incompreensão romana sobre o universo ateniense, que, em geral, preferiria um arranjo privado entre as famílias envolvidas. O crítico também afirma (1997: 148) que, embora seja plausível supor que a lei ateniense dispusesse de punições contra o ato de estupro, raríssimos são os registros em textos forenses de tais medidas. Cf. também Scafuro (1997: 193). Gardner (1986: 118), por sua vez, afirma que, num período posterior a Terêncio, o crime de estupro poderia ser levado ao tribunal sob a *lex iulia de ui publica*, que fora promulgada, provavelmente, durante a ditadura de César: a acusação podia ser levada adiante pela própria vítima, pelo marido ou pelo pai, sem prazo para que o crime prescrevesse e poderia ser tratada com a pena capital. Por outro lado (1997: 242), as "leis" de Plauto e Terêncio não podem ser consideradas autênticas, pois não há evidências fora do universo da *palliata* sobre elas. Scafuro (1997: 243) propõe ainda que a suposta lei seria uma sistematização do acordo entre famílias.

> suplicando, dando sua palavra, jurando que se casaria com ela. Foi perdoado, guardou-se segredo e confiaram nele.
>
> (*Adelph.* v. 469-74)

Ora, se a personagem (eleita por unanimidade) representante da moral considera o *stuprum* um erro perdoável, temos um indicativo de que Ésquino não é um grande vilão em *Adelphoe* e no âmbito da *palliata.*[242] Conforme já observou Donato (1963: 99) a expressão *humanumst* (v. 471) é usada por Terêncio quando não se nega que o fato seja um erro, mas se afirma que ele seja aceitável:[243] na sucinta definição de Scafuro (1997: 254) sobre a aceitabilidade do ato de estupro praticado por um bom jovem: "The rape is thus an admitted fact, but the young man is not a 'rapist'". A fala de Hegião mostra que Ésquino se conscientizou do seu ato, arrependeu-se e quis, por vontade própria, emendar o mal que fez. O dever do homem livre de bem não consiste em não cometer erros – "humanos" – mas em saber como lidar com eles e consertá-los. Quando Micião repreender Ésquino pelos seus feitos no quarto ato, o público verá que Hegião e, portanto, a voz da verdade,[244] está mais próxima da consciência de Micião do que da severidade de Dêmea.

Hegião entra na casa de Sóstrata, e sozinho por alguns versos, Dêmea proclama:

> *DE. Non me indicente haec fiunt: utinam hic sit modo*
> *defunctum! uerum nimia illaec licentia*

---

[242] Brown (1993: 194-5) observa que o desejo (*eros*) é tradicionalmente representado na comédia nova como uma força cegadora e destrutiva. *Samia*, de Menandro, seria uma exceção, pois o sentimento é usado como fonte de reconciliação. Scafuro (1997: 246) nota que o argumento da inconsciência no momento da prática do crime é contextualizado no contexto forense, pois a (não) intenção de fazer o mal ocupa um lugar proeminente nas leis atenienses. Podemos trazer como testemunha antiga dessa questão a *Retórica* de Aristóteles, em que se lê que só se pode considerar uma injustiça quando voluntariamente causa-se um dano à lei: "Entendamos por cometer injustiça causar dano voluntariamente em violação da lei [...] as que se fazem por iniciativa própria e de que os próprios são autores, umas se fazem por hábito, outras por desejo, umas vezes pelo desejo racional, outras vezes pelo irracional" (*Ret.* I, 10, 1368b; 1369a). A estudiosa (1997: 247) lembra ainda da classificação de alguém que cometeu um delito como *hubristes*, ou seja, como alguém que não apenas atacou uma vítima, mas tinha como intenção desonrá-la. A defesa de tais acusados, para Scafuro (1997: 249), é muito semelhante àquela praticada em nome dos jovens estupradores da *néa* e da *palliata*: a partir do exemplo de um discurso de Demóstenes, afirma: "The absence of the intention to insult migh be claimed on the basis of a disturbed state of mind brought about by love, drunkness, anger and ignorance arising out of external factors such as the darkness of the night (Dem. 21. 38, 1180)". Scafuro (1997: 251-2), porém, também nos lembra de vozes dissonantes sobre o perdão sobre ato, vindas da comédia nova, tal qual Filípides (F 27 K-A).

[243] A comédia *Dyskolos* de Menandro, traz uma personagem que pensa diferente. Górgias (fragmento nº 27) afirma que o ato de violar uma moça é um feito "merecedor de muitas mortes". Hegião, como demonstramos, tem uma postura mais pragmática, de alguém que conhece a sociedade representada na comédia nova grega e na *palliata*.

[244] Sobre essa passagem, cf. Rosivach (2003: 17): "This defense of Aeschinus' actions might be easily dismissed if it were spoken by the young man himself rationalizing what he has done, but it should be taken seriously when it is spoken, as it is, by a relative of the young woman who is supposed to be defending her interests". Em seguida, Rosivach também lembra que para Sóstrata e Cântara, o casamento entre estuprador e vítima parece uma solução aceitável e digna. A frase de Rosivach é lapidar sobre a forma como se observa esse comportamento: "In other words, rape is the sort of behavior society cannot openly sanction but nonetheless expects and tolerates in its young men—not as a means by which that they can prove their manhood, however, but rather as one step in an extended process by which they become adults" (2013: 39).

profecto euadit in aliquod magnum malum.
ibo ac requiram fratrem, ut in eum haec euomam.

Dêmea: (*sozinho*) Eu avisei que as coisas seriam assim... e tomara que tudo termine por aqui. Na verdade, essa liberdade excessiva sem dúvida ainda termina em um mal dos grandes. [510] Partirei à procura do meu irmão para vomitar tudo isso nele. (*Adelph.* v. 507-10)

Dêmea se inocenta, ressaltando que ele avisava que isso aconteceria e é a primeira vez que verbaliza por si só a ideia de que Micião é excessivo. Hegião sai da casa de Sóstrata para o palco vazio afirmando (ironia de Terêncio?) que vai à procura de Micião, porém, ao contrário de Dêmea, não para despejar sua ira, mas para dialogar e, se possível, chgar a um acordo sobre a situação: *ego Micionem* [...]/ *conueniam atque ut res gestast narrabo ordine:/ si est facturus us sit officium suom, faciat; sin aliter de hac re est ei(u)s sententia, repondeat mi, ut quid agam quam primum sicam* ("Eu vou me encontrar com Micião [...] e vou contar tudo certinho para que a questão se resolva. Se ele agir conforme seu dever, assim será, mas se ele tem outro plano para essa questão, vai me contar, para que eu saiba o quanto antes o que devo fazer." v. 512-6).

Em suma, tomando as análises e interpretações do terceiro ato em perspectiva com a peça como um todo, podemos verificar diversos elementos essenciais para nossa dissertação. Primeiramente, o terceiro ato traz personagens totalmente virtuosas que não utilizam do discurso enganoso (Sóstrata, Cântara, Pânfila e Geta), que, a princípio, levam o público a interpretar Ésquino negativamente. Porém, quando a encarnação da virtude, Hegião, diz que o erro do rapaz foi humano e seu único defeito foi ter se envolvido com a citarista, a visão sobre Ésquino fica muito atenuada, pois ele, efetivamente, dedicou-se a corrigir seu erro. Hegião ainda prepara terreno para a volta de Micião ao palco no ato seguinte: pela similaridade de seus discursos, perceberemos que o velho urbano está mais próximo de um modelo de virtude paternal do que Dêmea.[245]

Quanto a Dêmea, o terceiro ato o transforma numa personagem quase exclusivamente ridícula: seus preciosos ensinamentos não produziram um filho virtuoso embora ele, tolamente,

[245] Enk (1947: 86) assim resume o caráter e as relações stabelecidas entre as personagens no terceiro ato: "Sostrata is a simple woman, with self-respect, who knows how to act in a critical moment. Even Canthara is not a marionette, not a wax figure, but by a few skilful touches has been made an old and faithful servant who stands up for her mistress and rebuke Aeschinus in a dignified but sharp manner [...] he [Hegio] does not belog to the circle of Demea and Micio but is a step lower on the social ladder. So when he adresses Demea concerning the conduct of Aeschinus he chooses his words with the greatest care (v. 461) [...] He censures and praises in the same breath".

creia que sim. Irascível e, de certa forma convencido, Dêmea crê-se o único consciente, mas não percebe que é enganado por todos: por esse aspecto, nota-se, uma vez mais, a importância do discurso enganoso, dado seu papel na construção de um caráter tolo e risível para Dêmea. O público ainda vê que a severidade de Dêmea não é o melhor caminho para Hegião, que é reconhecido por todos, inclusive pelo *senex*, como modelo de virtude. O ato encerra-se, então, no ápice de enganos que se percebe até então, pois vemos a maior quantidade de personagens às voltas com conhecimentos parciais da verdade: Dêmea, mais do que todos, Micião (não sabe do neto) e Hegião, Sóstrata, Cântara e Geta (que acreditam na união entre Ésquino e Báquide). O quarto ato dará início às resoluções dos conflitos, colocando em confronto, pela primeira vez, Micião e seu filho adotivo. Mesmo assim, contrariando a esperança de Dêmea (v. 507-8), alguns problemas ainda aparecerão.

V. Quarto ato

5.1 Dêmea e Siro se reencontram: sentidos da repetição do discurso enganoso

A abertura do quarto ato com o diálogo entre Ctesifão e Siro devolve ao palco a atmosfera menor e viciosa que em grande medida fora deixada de lado com a entrada da *familia* de Sóstrata. *Ain patrem hinc abisse rus?* ("Está me dizendo que meu pai se foi daqui para o campo?" v. 517), indaga o jovem, preocupado unicamente em dar prosseguimento a seus prazeres com a citarista. Terêncio emprega novamente o contraste entre Ctesifão e as demais personagens: de um lado, a angústia profunda da *familia* de Sóstrata e as responsabilidades em relação à gravidez de Pânfila; do outro, a leviandade de Ctesifão.

Siro responde a Ctesifão que acredita que seu pai já estava no campo e fatigado pelos trabalhos (*apud uillamst:/ nunc quom maxume operis aliquid facere credo* "Está em sua propriedade, acho que agora está se matando de trabalhar com alguma coisa." v. 517-8). Convém notarmos que Siro não viu a saída de Dêmea, apenas ouviu dele que essa era sua intenção: não supomos que o escravo tenha usado de discurso enganoso para com o jovem, pois, em primeiro lugar, ele emprega o verbo "achar" (*credo* v. 518); em segundo lugar, ele efetivamente – com a jactância[246] típida de um *seruus callidus* – acreditava que "tocara" o velho com sucesso rumo ao campo. Podemos aventar que o escravo está, ainda, apoiando-se no estereótipo de Dêmea, quando afirma que ele mal chegou ao campo e não poderia estar fazendo outra coisa a não ser se matar (*maxime* v. 518) de trabalhar com a terra.

Sempre reiterando o mesmo caráter irresponsável e individualista da personagem, Terêncio faz Ctesifão dizer: *Utinam quidem! quod cum salute ei(u)s fiat, ita se defetigarit uelim ut triduo hoc perpetuo prorsum e lecto nequeat surgere* "Tomara mesmo! Porque, contanto que ele fique bem de saúde, gostaria que se fatigasse a tal ponto, que não pudesse levantar da cama por dois dias inteiros" (v. 518-20). Para o *adulescens*, o pai ficar de cama por três dias é um preço relativamente pequeno em troca da chance de se divertir com a amante. A tal comentário, Siro reage da mesma forma que fazia para com Dêmea: concordando de forma vazia e com alguma ironia, afinal, resultado "melhor" do que o cansaço por três dias poderia levar Dêmea à morte (*ita fiat, et isto siqui potis est rectius* "Que assim seja, ou algo ainda melhor, se possível"

[246] Duckworth (1994: 249) destaca uma característica que percorre os escravos da comédia romana de modo geral: falar demais. Não apenas no sentido da quantidade de fala, mas no seu conteúdo, como a vanglória sobre sua própria capacidade dolosa e o pouco respeito que demonstram pelos mais velhos e pelos hierarquicamente superiores.

v. 521).[247] Contudo, em meio aos egoísmos vazios de Ctesifão, Terêncio insere uma pista interessante sobre o desenrolar do conflito. Vejamo-no:

Ita; nam hunc diem
misere nimi' cupio, ut coepi, perpetuom in laetitia degere.
et illud rus nulla alia causa tam male odi nisi quia propest: quod si abesset longius,
525 *priu' nox oppressisset illi quam huc reuorti posset iterum.*

Ctesifão: (*sem perceber o tom do escravo*) Com certeza, pois tenho o ardente desejo de passar este dia todo do jeito que comecei: na farra. (*olha para a saída à esquerda do público*) E aquele campo eu não odeio por nenhuma outra razão mais grave do que sua proximidade, porque, se ele fosse mais distante, [525] a noite apanharia meu pai antes que ele pudesse voltar para cá outra vez.
(*Adelph.* v. 521-5)

Levando a fala de Ctesifão para além da geografia, encontramos uma analogia interessante: a proximidade entre o campo e a cidade apontaria a existência de mais semelhanças entre esses modos de vida e entre Dêmea e Micião do que os velhos irmãos reconheceriam. A fala de Ctesifão quebra a ilusão de que *rus* e *urbs* são universos distintos, algo que é útil também pela perspectiva da verossimilhança dramática, pois explicaria a facilidade de transição das personagens entre as saídas pela esquerda e pela direita do centro do palco.

Além da já explorada preocupação em não ter sua festa particular interrompida, Ctesifão se preocupa com com as possíveis represálias do pai quando lhe indagar por onde passou o dia (*ego hodie toto non vidi die* "não o vi o dia todo hoje" v. 527). Notemos que sua primeira preocupação não é ter de responder pelos seus atos, mas ter seu momento de prazer interrompido: o jovem não teme ser punido mais do que teme não poder levar a cabo seus planos. Dessa forma, podemos interpretar que há um impulso por agir como um *adulescens* típico da *palliata* em Ctesifão, contra o qual a rigidez de e seu pai nada pode. O medo da punição não mudou sua natureza nem teve força para detê-lo: Micião parece estar certo.

[247] Parker (1989: 245) nota a semelhança entre a fala de Ctesifão e a de Filolaques (*Most.* v. 233-4), mas com uma diferença: o *adulescens* plautino torce, mesmo, pela morte do pai, para que seus planos não se vejam ameaçados. Trata-se, provavelmente, de uma afirmação exagerada, afinal, ambos se reconciliam na peça. Ora, Ctesifão, por mais inconsequente que seja, não chega a esse ponto. Poderíamos supor que Terêncio esperasse que tal analogia com a personagem plautina não passasse despercebida por parte do público, e que essa diferença entre os *adulescentes* atenuasse a imagem de Ctesifão.

O diálogo com Siro é a última aparição de Ctesifão e nele, além de seu egoísmo e inconsequência, Terêncio reitera sua incapacidade de lidar com os próprios problemas. Siro lhe pergunta se não teria nada em mente (*nilne in mentemst?* v. 528) para justificar seu paradeiro ao pai, mas sua resposta é *numquam quicquam* ("Nunca tenho nada" v. 528). O escravo ainda sugere[248] a Ctesifão que peça um favor a alguém (*cliens amicus hospes nemost uobis?* "Você não tem um cliente, um amigo, um lugar onde possa se hospedar, ninguém?" v. 529), mas o rapaz afirma que não há ninguém a quem ele já não tenha solicitado algo (*quae non data sit? Non potest fieri* "A quem eu ainda não tenha pedido? Não vai dar" v. 530).

Como podemos ver, Siro é o responsável pela maior parte dos discursos enganosos e, nesse sentido, pela complicação e manutenção do conflito da trama, pois ele mantém Dêmea iludido e afastado do filho. Siro tem uma astúca típica de um *seruus callidus*, afinal, ele se apresenta como alguém que conhece as demais personagens e, por saber de seus vícios, conhece os caminhos para iludi-las. É o que ele faz quando, cheio de confiança, tranquiliza Ctesifão afirmando que conhece seu pai e os caminhos para manipulá-lo:

quin tu otiosus esto: ego illi(u)s sensum pulcre calleo.
quom feruit maxume, tam placidum quam ouem reddo CT. Quomodo?
535 *SY. Laudarier te audit lubenter: facio te apud illum deum;*
uirtutes narro. CT. Meas? SY. Tuas: homini ilico lacrumae cadunt
quasi puero gaudio.

Vamos, pode ficar tranquilo, eu conheço bem a cabeça dele: quando ele ferve de raiva, eu o deixo calminho como uma ovelha.
Ctesifão: Como?
Siro: [535] Louvá-lo de boa vontade ele me ouve, eu o transformo num deus aos seus ouvidos, conto sobre suas virtudes...
Cteisfão: (*surpreso*) Minhas?
Siro: Suas. Caem lágrimas de alegria daquele homem como de um menino.
(*Adelph.* v. 533-7)

[248] O mesmo ocorreu no segundo ato quando ordenou a Ésquino que parasse de falar e deixasse a situação em suas mãos (v. 209-10). Note-se, porém, que a situação é mais intensa no contato com Ctesifão. Justamente, Forehand (1973: 55) ressalta a relação de dependência de Ctesifão para com Siro, seu principal intermediário na relação assustada com o pai, pedindo por por intervenções e conselhos e a todos ele acata sem protestos (mesmo quando não são a saída mais virtuosa), pois o medo fala mais alto do que sua moral. Sua dependência de Siro é tamanha, que pergunta "o que faremos?" (v. 538), no plural.

Terêncio constrói humor para a cena mostrando que a disparidade entre o discurso enganoso de Siro e a realidade de Ctesifão é tão evidente, que até mesmo o jovem se admira com a possibilidade de alguém ser enganado nesse assunto. Siro também remete ao *seruus callidus* típico quando assume o controle da relação com o jovem senhor, usando, mesmo, de verbos no modo imperativo, como em *fuge modo intro* ("Vá logo para dentro" v. 538) quando Dêmea se aproxima e Ctesifão entra em desespero.

Vemos Siro verbalizar agora o que interpretamos no ato anterior: sua lógica consiste em dizer a Dêmea justamente o que ele quer ouvir, deixando-o satisfeito consigo mesmo e com o filho.[249] Siro e Micião, curiosamente, partilham (ou afirmam fazê-lo) o poder de manipular a ira de Dêmea sem sofrer nada com isso. Justamente, ambos são os principais responsáveis por iludir o velho: Micião, mentindo sobre sua relação com o filho adotivo; e o escravo mentindo sobre os comportamentos de Ctesifão.

Ne ego homo sum infelix: fratrem nusquam inuenio gentium;
praeterea autem, dum illum quaero, a uilla mercennarium
uidi: is filium negat esse ruri: nec quid agam scio.
[…]
DE. Quid hoc malum infelicitatis! nequeo sati' decernere;
nisi me credo huic esse natum rei, ferundis miseriis.
primu' sentio mala mostra, primu' rescisco omnia,
primu' porro obnuntio, aegre solu', siquid fit fero.
SY. Rideo hunc: primum ait se scire: is solus nescit omnia.

Dêmea: [540] Sou mesmo um homem infeliz! Primeiro não encontro meu irmão em lugar nenhum e para piorar, enquanto procuro por ele, vejo um empregado vindo da minha propriedade dizendo que meu filho não está no campo. Não sei o que vou fazer.
[...]
Dêmea: (*entretido com seu monólogo, não repara na conversa do escravo e do jovem*) Que mal, que infelicidade é essa? Não consigo entender direito; [545] acho que nasci para sofrer e nada mais. Primeiro, eu percebo nossos males; depois,

[249] Forehand (1973: 56) destaca que essa foi a última aparição de Ctesifão, de modo que a conciliação entre ele e seu pai se torna impossível dentro da peça propriamente dita. Ésquino, ao contrário, será confrontado por Micião, numa sugestiva indicação de que o contato e a intimidade entre pai e filho urbanos é mais intenso que no caso de Dêmea, afastado pela instrumental e simbólica personagem de Siro.

inteiro-me de tudo; por fim, oponho-me antes que aconteça e com pesar suporto sozinho se alguma coisa acontece.

Siro: (*à parte*) Essa é boa: diz que é o primeiro a saber das coisas, mas é o único a não saber de nada.

(*Adelph.* v. 540-2; 544-8)

Dêmea entra preocupado, uma vez mais, pois não encontrou o irmão e recebeu a notícia de um empregado de que o filho não se encontrava no campo. Mesmo quando toma conhecimento da verdade, ela é sempre parcial e Dêmea, uma figura patética, representada como um joguete das demais, manipulada pelo discurso alheio. O *senex* proclama que seu sofrimento nasce de saber o que os outros ignoram. O irônico comentário de Siro ressalta que, em verdade, Dêmea não tem a única coisa que julgava possuir: o conhecimento.

Inicia-se então um novo confronto entre Siro e Dêmea que segue, basicamente, o mesmo movimento daquele ocorrido no terceiro ato: Dêmea avista o escravo e julga estar diante de um rival, o rival inventa uma mentira sobre a moral e as atitudes de Ctesifão, e o velho deixa o palco entre satisfeito consigo e indignado com Micião. A repetição de tal estrutura reitera o caráter tolo e patético de Dêmea na mente do espectador, [250] que tomará partido de Micião, sobretudo ao final do quarto ato. Essa repetição da imagem de Dêmea como tolo parecerá contraditória em relação ao término da peça (v. 985-97), em que o velho sai triunfante, o que, estruturalmente, contribui para a imprevisibilidade – e não incoerência – da peça. Ademais, o envio de Dêmea para longe posterga a solução do conflito e aumenta sua fúria, o que contribui, de certa forma, para sua decisão final de confrontar o irmão. Siro começa simulando praguejar raivoso e o diálogo se inicia:

DE. Quid tibist ?
SY. Rogitas? Ctesipho me pugnis miserum et istam psaltriam
usque occidit. DE. Hem quid narras ? SY. Em uide ut discidit labrum.
560 *DE. Quam ob rem? SY. Me inpulsore hanc emptam esse ait. DE. Non tu eum*
[rus hinc modo
produxe aibas? SY. Factum; uerum uenit post insaniens:
nil pepercit. non puduisse uerberare hominem senem!
quem ego modo puerum tantillum inmanibu' gestaui meis.

[250] Para Wilner (1930: 68-9), *Adelphoe* constrói seu enredo e a definição de seus personagens com base na repetição (do mesmo modo que a *Aulularia*, de Plauto). A autora destaca o seguinte movimento, repetido quase que igualmente em sua forma: a desconfiança de Dêmea de que seu filho fez algo de mau, ele sendo iludido da inocência e pureza do rapaz e, por fim, enganado por Siro que o manda para longe.

DE. Laudo: Ctesipho, patrissas: abi, uirum te iudico.

Dêmea: O que há com você?

Siro: E ainda me pergunta! Ctesifão espancou a mim, coitado, e a tal da citarista também.

Dêmea: Como é? Que história é essa?

Siro: (*aproxima-se mostrando o rosto*) Aqui, veja como ele me partiu o lábio.

Dêmea: [560] Por quê?

Siro: Disse que a compraram porque fui eu o instigador.

Dêmea: Mas você não disse, agora há pouco, que o tinha levado daqui para o campo?

Siro: Isso mesmo. Na verdade, ele voltou depois, ensandecido, não poupou ninguém. Não se envergonhou de açoitar um homem velho! Eu, que o carreguei em meus braços quando era tão pequenininho!

Dêmea: (*exultante*) Louvo-o, Ctesifão, puxou ao seu pai! Continue assim, já o considero um homem.

(*Adelph.* v. 557-64)

Como ocorreu no diálogo do terceiro ato, Siro cria outra mentira, que demonstra que ele sabe não só a opinião de Dêmea sobre o filho, mas também o que ele pensa sobre o escravo: alguém mau que arquitetara todo o plano e que merecia ser punido. Embora não seja uma impressão errada,[251] a ideia de que o escravo é criador de dolos se apoia no repertório da *palliata*. Tal posicionamento também revela que Dêmea não entende os jovens como naturalmente propícios ao vício, mas como facilmente influenciáveis pelos demais. O espancamento de Siro e da Citarista inventado pelo escravo – que provavelmente exibe as cicatrizes típicas de sua vida como prova (v. 559) – revelam o orgulho de Dêmea em crer que o filho é uma versão de si mesmo e, portanto, virtuosa. Ora, ainda que de formas diferentes, o orgulho está presente nos dois *senes*, de modo que o conflito entre eles parece mais natural. Tomando em perspectiva as duas mentiras narradas por Siro, temos um interessante retrato do "pseudo-Ctesifão" e, por consequência, do ideal moral de Dêmea: com o homem livre, seu irmão, ele usa de um elevado discurso moral para convencê-lo. Com um escravo ardiloso e uma citarista, usa da força como castigo e instrumento de ensino. Se considerarmos que Dêmea gostaria de ser visto assim, talvez seja possível supormos que sua relação com Ctesifão não

[251] Cf. v. 315; 368.

envolva violência física, pois saberia que não convinha agredir um homem livre para ensiná-lo.

Siro envia Dêmea em uma nova busca inútil, desta vez, atrás do irmão. O *seruus* aprendeu com seu "erro" no caso anterior: ao dizer o lugar preciso em que Ctesifão se encontrava, o desenlace foi mais rápido. Desta vez, o próprio caminho será o objetivo de seu discurso enganoso, fazendo com que Dêmea se perca. Frank (1936: 470) faz uma leitura dos versos em que Siro descreve um labiríntico caminho para Dêmea se perder usando indicações que corresponderiam a pontos concretos da topografia romana conhecida pela audiência.[252] O estudioso não julga ser impossível supor que Terêncio tenha concebido a peça imaginando que seria encenada no teatro que se encontrava no sopé a oeste do Capitólio – e acima do templo de Apolo – e que a saída de Dêmea pela porta indicada prosseguiria por um caminho[253] apontado também por Cícero (*Ad. Att.,* IV, 3, 4). Por meio de alusões indiretas a esse caminho, haveria uma possibilidade de riso maior,[254] se assumirmos que parte da audiência reconheceria

[252] Sobre a questão da *fabula palliata* – e, especificamente, Plauto – estar entre o universo grego e romano, cf. o capítulo "Greece or Rome?*"* da obra *The theater of Plautus: playing to the audience* publicado por Timothy J. Moore em 1998: "All of Plautus's plays are set ostensibly in the Greek world, and characters repeatedly call attention to the Greek locale. Yet the way in which characters emphasize their "Grcekness" often only serves to remind the spectators that they are not really Greek at all; and characters also make frequent allusions to Italy and Rome that are incongruous coming from Greeks. This mixture of self-conscious geographical allusions is of profound importance for the history of Rome" (1998: 50). Ou ainda, deixando a questão das indicações geográficas de lado e lado e abordando o *seruus callidus* "Whether or not the slaves actually reflect real Roman slaves, Plautus's geographical allusions suggested to his audience that for all their apparent Greekness, tricky and intractable slaves, like many other supposedly Greek features of his plays, were perhaps not such a foreign phenomenon after all" (1998: 66).

[253] Sobre a *tendência* terenciana de não traçar alusões diretas a localidades romanas, Cf. Frank (1936: 470): "As Evanthius says, Terence's plays have fewer references Roman events and places than those of Plautus: that is to say, he follows his greek originals more closely. However, he makes free to change his original when they contains obscure allusions".

254 A inserção de referências concretas ao universo romano nos textos da *palliata* como recurso de humor foram amplamente explorados por Plauto. Um dos exemplos mais ilustrativos e desenvolvidos nesse sentido ocorre em Curc. 470-86 em que o orador da companhia teatral instrui audiência sobre onde encontrar homens viciosos em Roma: *qui periurum convenire volt hominem ito in comitium;/qui mendacem et gloriosum, apud Cloacinae sacrum,/ ditis damnosos maritos sub basilica quaerito./ ibidem erunt scorta exoleta quique stipulari solent,/ symbolarum collatores apud forum piscarium./ in foro infimo boni homines atque dites ambulant, / in medio propter canalem, ibi ostentatores meri;/ confidentes garrulique et malevoli supera lacum, /qui alteri de nihilo audacter dicunt contumeliam /et qui ipsi sat habent quod in se possit vere dicier. / sub veteribus, ibi sunt qui dant quique accipiunt faenore. / pone aedem Castoris, ibi sunt subito quibus credas male./in Tusco vico, ibi sunt homines qui ipsi sese venditant, / [in Velabro vel pistorem vel lanium vel haruspicem] / vel qui ipsi vorsant vel qui aliis ubi vorsentur praebeant. / [ditis damnosos maritos apud Leucadiam Oppiam.] / sed interim fores repuere: linguae moderandum est mihi.* "Quem quiser encontrar um perjuro vá aos Comícios; quem quiser encontrar um mentiroso, um fanfarrão, vá ao templo de Cloacina/ os maridos ricos e devassos estão na Bolsa, onde também se encontram as prostitutas velhas e os intrigantes. Os gastrônomos na praça do peixe; lá no extremo da praça passeiam os homens bons e ricos. No meio, no lado do Canal, os vaidosos; acima do lago estão os presunçosos, os faladores, os maldizentes. E todos aqueles que vão tecendo grandes calúnias sobre um pretexto mínimo; os que acham que têm bastante com as verdades que deles se podem dizer. Ao pé dos velhos estão os que emprestam e recebem a juros; é mesmo por trás do tempo de Cástor, mas o que se deve é desconfiar deles. No caminho toscano estão os homens que a si próprio se vendem. No velabro os padeiros, os açougueiros, os arúspices, aqueles que andam dum lado para o outro e os que fazem os outros andarem dum lado para o outro. Há maridos ricos e

a indicação e saberia da inutilidade da jornada, além de explorar a fronteira entre a indicação real e a ilusão dramática ateniense.

Siro lança mão de indicações geográficas para confundir Dêmea, tateando o conhecimento do seu interlocutor para ver como fazer com que ele se perca. Infelizmente para o escravo, o velho é um bom conhecedor da região e sabe onde fica o *porticum apud macellum* ("pórtico próximo ao mercado" v. 573);[255] o *sacellum* ("templozinho" v. 576)[256] próximo do *angiportus* ("beco" v. 576), em frente à *caprificu' magna* ("figueira brava" v. 577).[257] Por isso ele contraria a orientação do escravo, afirmando que não poderia seguir pelo beco sem saída que ele lhe indicou (*id quidem angiportum non est peruium* v. 578). Siro precisa planejar um novo caminho, mandando-o o mais longe possível: uma oficina em que, supostamente, Micião deixara assentos para serem consertados (*lectulos – in sole – ilignis pedibu' faciundos dedit* "Deixou os bancos de jardim para que coloquem pés de azinheira" v. 585). Além da distância para qual lhe interessa enviar o velho. Siro também tem interesse em fazê-lo se perder pelo caminho, usando de direções contrárias em posições muito semelhantes de início de verso: *ad sinistram* ("à esquerda" v. 582) e *ad dextram* ("à direita" v. 583).

SY. I sane: ego te exercebo hodie, ut dignus es, silicernium.
Aeschinus odiose cessat; prandium corrumpitur;
Ctesipho autem in amorest totus. ego iam prospiciam mihi:
590 *nam iam abibo atque unum quidquid, quod quidem erit bellissumum,*
carpam et cyathos sorbilans paulatim hunc producam diem.

Siro: (*acenando da direção por onde Dêmea foi)* Faça boa viagem… (*Dêmea já não pode ouvi-lo*) é hoje que eu ponho esse presunto pra assar, do jeitinho que ele merece! (*concentra-se*) Mas Ésquino está demorando horrores, o almoço vai se perder. E Ctesifão é só namoro… eu vou é cuidar de mim: [590] já vou me mandar daqui e – ah, que beleza – passar o dia de gole em gole, de copo em copo.
(*Adelph.* v. 587-91)

Dêmea sai enganado mais uma vez e em em poucos versos (587-91) Siro tem a jactância típica de *seruus callidus* quando constata seu poder sobre os demais. Siro está muito distante

devassos junto da casa Leucádia Ópia. Mas lá ouvi o barulho da porta; tenho que travar a língua" (Trad. Agotinho da Silva).
[255] Cf. Frank (1936: 470): "We may supose that the ruins of this portico lie beneath the Ruspoli or Massimo palace"
[256] Talvez vulcanal, de acordo com Frank (idem)
[257] Possivelmente, a figueira do espaço da assembleia (idem: 471)

de um Crísalo (*Bacch.* v. 925ss; 1068ss) ou um Psêudolo (*Pseud.* v. 578ss) que se comparam a generais prestes a enfrentar uma grande batalha e que se gabam intensamente de seus resultados favoráveis.[258] O *seruus* brevemente atesta sua superioridade intelectual e manipuladora e demonstra que, aliada à lealdade pela família, também tem interesses próprios em jogo: divertir-se com a bebida e com o velho tolo. "Tolo" ao menos aos olhos dos espectadores, que o observam ser enganado da mesma maneira por duas vezes.

5.2 Micião e Ésquino: limites do *praetermitto* e métodos de disciplina

Ausente desde o final do primeiro ato em sua busca (até então) infrutífera pelo filho adotivo, Micião retorna ao palco acompanhado de Hegião. As personagens entram em cena com um diálogo já desenvolvido e, tudo leva a crer que Hegião cobrara Micião pelas atitudes erradas do filho, e que este prometera resolver a questão.

MI. Ego in hac re nil reperio, quam ob rem lauder tanto opere, Hegio.
Meum officium facio, quod peccatum a nobis ortumst corrigo.
nisi si me in illo credidisti esse hominum numero qui ita putant,
595 *sibi fieri iniuriam ultro si quam fecere ipsi expostules,*
et ultro accusant. Id quia a me non est factum, agi' gratias?

Micião: (*magnânimo*) Eu não vejo motivo para ser tão louvado neste caso, Hegião. Estou cumprindo meu dever, consertando um erro cometido por um dos meus. A não ser que você tenha pensado que eu sou um daqueles que [595] se ofendem caso você se queixe e, ainda por cima, acusam-no. Está me agradecendo porque não faço isso?
(*Adelph.* 592-6)

É Micião quem detêm a palavra, adotando uma postura educada, modesta e servil, completamente diferente daquilo que vimos ao tratar com Dêmea. É essencial constatarmos, por exemplo, que Micião reconhece a existência de um *peccatum* (v. 593) nascido de sua família, algo que sua postura inicial perante Dêmea jamais permitiria fazer. É evidente, então, que Micião usou de discurso enganoso diante de Dêmea para simular segurança e, mais do que isso, que a imagem liberal em excesso que temos dele é fruto de seu conflito com o irmão. Removendo o irado e invectivo Dêmea, Micião mostra-se mais equilibrado e em conformidade com o bom-senso que o público esperaria. Nesse sentido, Miciao voltou ao palco, então, para

[258] Cf. também *Asin.* v. 545ss e *Pers.* v. 555ss.

resolver o *peccatum* praticado por seu filho, numa inversão por parte do poeta: no primeiro ato, o velho era alguém enganador, agora, é o responsável por trazer a verdade. Mesmo que mais polido e sincero, Micão é sempre macrológico e distribuidor dos turnos conversacionais.

A magnanimidade de Micião ao longo do confronto com Hegião revela alguns aspectos interessantes. Evidentemente, ele está contrariado com a situação, principalmente pelo fato de ter descoberto que o filho vinha lhe guardando um grande segredo sobre a gravidez da moça vizinha. Contudo, ele demonstra, uma vez mais, simular tranquilidade quando a situação é adversa, motivado, em parte, pelo orgulho da imagem nobre, honrada e tranquila que construiu para si. Agir desse modo perante Dêmea gerou fúria; perante Hegião, tranquilidade: algo que se justificaria pelo caráter diferente de cada interlocutor, mais agressivo no caso do primeiro, e mais suave, no caso do segundo. Ora, Micião demonstra ser alguém preocupado com a sua imagem e com a de sua família e com os valores sociais, e tem grande respeito por Hegião: essa é uma descrição que contemplaria, perfeitamente, Dêmea, e que contribui, uma vez mais, para nossa leitura de que há muito mais proximidade entre os irmãos do que eles gostariam de admitir. Caberia a reflexão se Micião é capaz de se importar efetivamente com os outros, ou se ele cuida unicamente de si e de Ésquino. Vemos que ele tem uma lealdade a Hegião e aos valores que este representa, mas nada faz supor uma preocupação efetiva com a *familia* de Sóstrata.

Após a entrada dos *senes* na casa de Sóstrata com o objetivo de esclarecer a situação, Ésquino entra em cena. Se adotarmos a leitura acima proposta (capítulo 3) de que o monólogo é um espaço de expressão da personagem de suas contradições, teremos, pela primeira vez, acesso ao pensamento do rapaz. Justamente, o Ésquino deste quarto ato muito pouco tem a ver com o Ésquino arrogante, confiante e violento do segundo ato.[259] O tom da peça passou por forte modificação: observemos, por exemplo, que, no verso inicial de seu monólogo, temos a palavra "espírito" *animus* (v. 610), mobilizando um campo semântico mais complexo que as ameaças violentas trazidas no segundo ato.

Ésquino começa apresentando um estado de quase desespero espiritual (*discrucior animi* "como se flagela minh'alma!" v. 610) que se manifesta em sintomas físicos: *membra*

[259] Para Ortha Wilner (1938: 25) as canções são uma típica situação em que vemos uma autodefinição das personagens. Contudo, é fácil perceber que a canção de Ésquino foge do padrão apontado pela autora, uma vez que não ocorre na apresentação da personagem, mas no momento em que finalmente temos acesso aos seus pensamentos mais íntimos: "These solos, then, are usually songs, sometimes spoken discourses; although employed in leading roles, they are most often found in minor ones; usually introduce a character at his first appearance, but occasionally facilitate a later appearance; employ stereotyped moral themes as their material, which, by being applied to the subject, characterize him. The traits thus revealed are almost invariably the few fundamental characteristics demanded by the role; in a very few cases they are the traits typical of the role but not essential in the specific play where they appear".

metu debilia sunt (“meus membros de medo estremecem” v. 611), *animu’ timore obstipuit* (“minha mente o temor bloqueia” v. 612); *pectore consistere nil consili quit* (“em minha cabeça não há ideia nenhuma que me sustente” v. 613). A origem de seu desespero é um encontro com Cântara ocorrido fora do palco que lhe mostrou as consequências de seu discurso enganoso para proteger o irmão:[260] *Sostrata credit mihi me psaltriam hanc emisse* (“Sóstrata acredita que eu comprei aquela citarista para mim” v. 616). Disse-lhea, ainda, a ama: *ualeas, habeas illam quae placet* (“Passe bem, fique com aquela de quem você gosta” v. 622).

sensi ilico id illas suspicari, sed me reprehendi tamen,
nequid de fratre garrulae illi dicerem ac fieret palam.
625 *nunc quid faciam? Dicam fratris esse hanc? Quod minumest opus*
usquam ecferri.

Percebi na mesma hora do que elas suspeitavam, mas me contive para não falar sobre meu irmão para aquela fofoqueira e tudo se espalhar. [625] Mas o que vou fazer agora? Direi que ela é de meu irmão? Isso não deve ser divulgado por aí de jeito nenhum.
(*Adelph.* 623-6)

Duckworth (1994: 238) afirma que muitos dos jovens amantes da *palliata* falam sobre sua condição difícil e sobre as dores de amor. De fato, é isso que Ésquino faz em grande parte, mas há algo diferente: Ésquino preocupa-se também com Ctesifão. Ele demonstra uma relação paternal com seu irmão, protegendo-o mais do que a si mesmo,[261] numa atitude parecida com a que Micião declara ter, no primeiro ato, ao afirmar que há alguém mais caro a si do que ele mesmo. A profunda lealdade de Ésquino a Ctesifão provavelmente nasceu por enxergá-lo como “tolo” (*inepte* v. 271) e ao pai biológico de ambos como excessivamente severo. Até o presente momento, o discurso enganoso obteve vantagens momentâneas, mas causou problemas a longo prazo:[262] escondeu a gravidez de Pânfila, conseguiu um tempo a mais para Ctesifão com a

[260] Duckworth (1994: 254-5) destaca como uma das funções da ama a contribuição sutil para o desenvolvimento do enredo, revelando informações importantes para alguma descoberta (em geral, sobre a identidade de alguém). É graças ao encontro entre Cântara e Ésquino que o rapaz descobre que suspeitam dele e, por isso, decide ir à casa delas e lá encontrará Micião que o repreenderá e autorizará o casamento.
[261] O jovem sequer cogita a hipótese de divulgar a verdade, pois teme pela língua da *garrulae* (“fofoqueira” v. 624). Sua intenção, ao tentar entrar na cassa de Sóstrata não é de esclarecer a verdade, mas prosseguir na mentira, pedir perdão (como se a culpa fosse mesmo sua) para solucionar o problema: *ad illas ibo ut purgem me* (“irei até elas pedir perdão” v. 632).
[262] Siro é exceção na questão de sofrer consequências, pois age mais como um instrumento criativo para os jovens. Nesse sentido, é interessante lembrarmos a afirmação de Varrão (*De rus* I, XVII) de que os instrumentos de trabalho se classificam em falantes (*uocale*), semi-falantes (*semi uocale*) e mudos (*mutum*), sendo o primeiro grupo composto pelos escravos (*serui*): *nunc dicam, agri quibus rebus colantur. Quas res alii diuidunt in duas*

citarista, mandou Dêmea para longe por alguns momentos, mas destruiu a imagem de Ésquino perante Sóstrata e arruinou seu plano de esconder a verdade do pai e revelá-la na hora estratégica.

Prossigamos na análise do monólogo e de seus elementos essenciais:

Haec adeo mea culpa fator fieri: non me hanc rem patri,
utut erat gesta, indicasse. exorassem ut eam ducerem.
Cessatum usque adhuc est: iam porro, Aeschine, expergiscere!
Nunc hoc primumst: ad illas ibo ut purgem me; accedam ad fores.
Perii! horresco semper ubi pultare hasce occipio miser.

Reconheço que isso está acontecendo por culpa só minha, pois não contei ao meu pai [630] como as coisas se passaram. Devia ter implorado para casar com ela e tudo estaria resolvido agora… (*subitamete decidido*) Mas, acorde, Ésquino, cabeça erguida! Em primeiro lugar, é isto que vou fazer: vou até elas pedir perdão agora. Baterei à porta. (*suspende o movimento*) Estou perdido! Que infeliz eu sou, sempre sinto calafrios quando começo a chamar a essas portas!

(*Adelph.* 629-33)

Como podemos ver, Ésquino demonstra capacidade de se responsabilizar pelo que acontece, demonstra que sabe que o correto seria ter confiado em seu pai e evitado a situação e, por fim, demonstra capacidade de arcar com as consequências e tentar resolver uma situação criada por suas ações.[263] No pensamento de Ésquino, Micião é um porto seguro, alguém que poderia ajeitar tudo que a ele fosse levado, uma imagem perpetuada, sem dúvida, pelo hábito de solucionar os conflitos em que o filho se envolvia: tais características são coerentes com o plano de educação e de relacionamento do *senex* com seu filho adotivo. Note-se, porém, que

partes, in homines et adminicula hominum, sine quibus rebus colere non possun; alii in três partes, instrumenti genus uocale et semiuocale et mutum, uocale, in quo sunt serui, semiuocale, in quo sunt boues, mutum in qua sunt plaustra "Agora, falarei do que é necessário ao cultivo. Uns o dividem em duas partes, nos homens e no que auxilia os homens, sem o que não é possível cultivar; outros, em três partes, os instrumentos "vocais", "semivocais", e "mudos": nos vocais, incluem-se os escravos; nos semivocais, os bois; nos mudos, as carretas" (trad. de Matheus Trevizam). Também legalmente (cf. Stace, 1968: 74) o escravo era um bem, simplesmente. McCarthy (2000: 21) traz um paradoxo interessante sobre a condição do escravo: "The crux of slavery is that slave become useful only when they can combine two contradictory atributes: being as much as possible as extension of the master's persona and yet exercising judgment and skills of their own". A rigor, adotando a perspectiva de Varrão, uma vez que a condição humana é negada ao escravo e ele é um instrumento, não podemos responsabilizá-lo pelo discurso enganoso; ele é um instrumento capaz de perpetrar o trabalho que o senhor não seria capaz sozinho. Siro, seria, antes, um *seruus callidus*, que usa de sua artimanha contra Dêmea por dois motivos relacionados: a ordem de seu senhor e o prazer de iludir.

[263] Vemos que Ésquino chega a dizer que sempre tem calafrios quando bate à porta de Sóstrata (v. 633): outro sintoma físico de um incômodo moral.

há uma diferença entre o ideal e real, uma vez que os ensinamentos teóricos recebidos por Ésquino não o levaram a agir perfeitamente conforme seu pai ingenuamente supunha ser possível. Nesse sentido, podemos depreender que Micião/Ésquino e Dêmea/Ctesifão são, outra vez, mais semelhantes do que diferentes.[264]

Como aponta Forehand (1973: 54), há uma situação inicial semelhante entre os jovens irmãos, pois ambos têm um problema relacionado aos seus amores e têm vergonha de recorrer aos pais, mas Ésquino age – por si e pelo irmão – de modo imaturo e acelerado, tentando encontrar saídas em que ninguém se prejudique. Em todo caso, como podemos ver pelo monólogo de Ésquino, há uma relação de proximidade e confiança maior com seu pai adotivo, que não existe entre entre Ctesifão e Dêmea, em grande parte, pelo estado de ilusão constante deste, ao qual as demais personagens o submetem. Em suma, tanto Ctesifão quanto Ésquino erram, mas apenas o segundo é capaz de buscar compensar suas atitudes.

Ésquino começa a bater às portas, mas para quando percebe Micião saindo:

MI. Ita uti dixi, Sostrata,
facite; ego Aeschinum conueniam, ut quomodo acta haec sunt sciat.
sed quis ostium hic pultauit? AE. Pater hercle est: perii. MI. Aeschine,
AE. Quid huic hic negotist? MI. tune has pepulisti fores?
(tacet. quor non ludo hunc aliquantisper? melius est,
640 *quandoquidem hoc numquam mi ipse uoluit credere.)*

Nil mihi respondes ? AE. Non equidem istas, quod sciam.

Micião: Faça como eu disse, Sóstrata. Vou encontrar Ésquino para avisar como tudo correu. (*volta-se para o palco*) Mas quem estava chamando à porta?

Ésquino: Por Hércules, é meu pai! Estou perdido!

Micião: (*olha na direção do filho*) Ésquino?

Ésquino: (*à parte*) Mas o que será que ele veio fazer aqui?!

Micião: Foi você quem bateu à porta? (*Ésquino, aturdido, não responde. Micião se dirige ao público*) Não diz nada. Por que não brinco com ele um tantinho? É melhor assim, [640] já que ele próprio não quis me contar deste caso.

(*Adelph.* v. 636-41).

[264] Manuwald (2011: 248) usa o termo *oposição* para marcar as diferenças entre Dêmea e Micião em relação à educação dos filhos e afirma que essa seria a principal questão da comédia. Discordamos do crítico, propondo que tratemos a relação com base em diferenças, não em oposição total e que embora a questão seja essencial, não é a principal em *Adelph*. Do mesmo modo que a estudiosa, também comentam Duckwort (1994: 300), Marouzeau (1966: 96) e Norwood (1923: 111; 127) sobre a centralidade do confronto pedagógico.

Micião sai da casa de Sóstrata ainda com uma postura magnânima, conciliadora e dando ordens, como estamos acostumados a vê-lo fazer. Trata-se do acordo entre famílias conduzido pelo pai do estuprador para que o casamento entre ele e a vítima se concretize, consertando o erro.[265] Por outro lado, Ésquino, assim que constata a presença do pai, reage com medo e surpresa: *pater hercle est: perii* ("Por Hércules, é meu pai! Estou perdido!" v. 637). Essa simples exclamação de Ésquino demonstra que Micião é uma figura de autoridade – ao contrário do que Dêmea supunha – capaz de despertar medo, ainda que, teoricamente, não seja essa sua intenção. Vejamos também a reação de Micião ao ver o filho.

O *senex* planejou transmitir a Ésquino como tudo acontecera (v. 636): em última instância, uma boa notícia de que tudo se arranjara. Contudo, ao ver que o filho se calou diante de sua indagação (*tacet* v. 639), Micião toma um caminho inverso, optando pela obliquidade do discurso enganoso. Precisamos entender o silêncio de Ésquino como mais uma metonímia da parte pelo todo (afinal, como no caso da gravidez de Pânfila, Ésquino prefere silenciar a mentir para o pai), que funciona como um gatilho que relembra a Micião a falta de confiança nele do rapaz.

A escolha lexical de Terêncio para Micião é importante: o velho se propõe a "brincar" (*ludo* v. 639) com o rapaz, de modo que seu discurso enganoso tem um aspecto divertido, além da declarada função pedagógica (v. 640-1).[266] Ora, se usarmos esta passagem para elucidar os demais discursos enganosos de Micião, nossa leitura do primeiro se fortalece: sempre que Micião mente, há uma justificativa alegada e uma não verbalizada, sem que se anulem mutuamente. Recuperamos, em suma, nossa leitura de Micião como personagem orgulhosa que, provavelmente, sentira-se ferido pela atitude de Ésquino e responde com um discurso enganoso. Paradoxalmente, embora Micião se apresente como conhecedor da natureza humana e, em grande medida, seu filho confie mais nele do que os jovens costumam fazer, o *senex*

[265] Sobre isso, cf. Scafuro (1997: 243). A estudiosa ainda demonstra (1997: 244-5) que o processo de acordo para o casamento tem várias etapas, com substituições dos envolvidos: o estuprador e mãe da vítima se encontram e combina-se o casamento; o representante Hegião encontra o pai biológico do estuprador; o representante encontra-se com o pai adotivo.

[266] Micião cria um enredo, constrói um engano para seu filho. A relação entre uma personagem criadora de enganos e um poeta dramático é comum nas comédias de Plauto, em que vemos, por exemplo, escravos comparando-se com atores e autores trágicos e cômicos, como em *Cas.* 860-1, *Most.* 1149-51 e *Poen.*580-1. Para Cardoso (2010: 17), no caso da comédia de Plauto, as personagens envolvidas nos ardis estão submetidas a uma ilusão, tal qual aquela que se coloca sobre a trama da peça. Note-se que o verbo *ludo* é empregado em *Stich.* 578 para quando dois jovens combinam de armar um engano: Cardoso (2010: 120-1) observa um nuance teatral nesse termo, até mesmo se pensarmos que as encenações ocorriam em *ludi*: "O sentido de 'engano' em *ludus* proviria de 'imitar por jogo', donde 'fazer alguém de bobo' conotação que o *Oxford Latin Dictionary* (OLD) apresenta como figurada e, o que é curioso, como especificamente derivada do contexto dos festivais". O vocábulo aparece, em Plauto, em *Amph.* 571, *Bacch.* 1100, *Epid.* 706, *Pseud.* 1168 e *Trin.* 896. De fato, podemos pensar que enganar com uma finalidade divertida parece um termo plenamente associado a um contexto cômico. Estaríamos diante de um momento meta-teatral na fala do Micião terenciano?

desconhece um aspecto incontornável da paternidade, conforme apontado por Greenberg (1980: 225): o de que o pai é sempre uma figura de autoridade, independentemente de sua severidade. Ainda de acordo com o crítico, no repertório da comédia nova, os filhos nunca contam tudo para os seus pais, principalmente questões de natureza sexual, como é o caso de Ésquino e Pânfila.[267]

> *AE. Non equidem istas, quod sciam.*
> *MI. Ita? nam mirabar, quid hic negoti esset tibi.*
> *(erubuit: salua res est.)*
>
> **Ésquino:** A essa porta não mesmo, que eu saiba.
> **Micião:** (*dissimulando*) É claro. Eu me admiraria se você tivesse algum negócio a tratar aqui. (*percebendo que Ésquino se envergonha, ao público*) Seu rosto enrubesceu: tudo está bem.
> (*Adelph*. v. 641-3)

Ésquino tenta iniciar um discurso enganoso, negando envolvimento com a família de Sóstrata.[268] Micião testa, então, o moral do filho e percebe o sinal físico da vergonha na face do rapaz, o que satisfaz sua preocupação: capaz de se arrepender e de se envergonhar quando tem uma atitude errada, Ésquino é um bom rapaz, pela perspectiva de seu pai. Para Norwood (1923: 123), se há um momento para Ésquino provar que é um homem, este seria ele. Contudo, o fato de Micião ter tal constatação não o impede de prosseguir no castigo por não ter confiado nele.[269] Micião já começa com uma mentira, no v. 642, simulando acreditar que o filho não teria envolvimento com a família vizinha. Este será o caminho de Micião ao longo de toda a interação com Ésquino: usar do discurso enganoso para obter a confissão, a verbalização da verdade. Temos, então, um novo confronto pelo protagonismo do discurso enganoso, que é, de pronto, vencido pela autoridade paterna.

---

[267] Micião quer que seu filho se desenvolva com base na liberdade e no pudor, mas este nem sempre vem em perfeita comunhão com a franqueza. Cf. Greenberg (1980: 226).

[268] Ésquino tenta iludir o pai quando este já sabia de seu envolvimento. Tal situação, em que o público já conhece a verdade e outra personagem não é considerada uma "ironia dramática" por Flickinger (1910: 205), ocorrendo também toda vez em que Dêmea se mostra maravilhado com o comportamento de seu filho, mas os demais sabem da verdade. Acrescentamos que tal "ironia dramática", em *Adelph.*, está ligada ao discurso enganoso. Cf. também Duckworth (1994: 232) que usa como exemplo desse conceito o diálogo entre Siro e Dêmea (Ato III), pois todos, com exceção do velho, sabem que Ctesifão está longe de ser o exemplo de moral que o pai supõe.

[269] No primeiro ato, quando Micião fica sozinho após a saída de Dêmea, ele menciona que Ésquino falava sobre um interesse em se casar, numa referência a Pânfila que ficará clara depois. O plano de Ésquino de avisar ao pai no último momento pretendia evitar que o pai se contrapusesse de qualquer forma. Esse temor de Ésquino é ambíguo: por um lado, atesta que Micião não conseguiu despertar uma confiança total no rapaz; por outro, aponta que Micião era uma figura cuja autoridade Ésquino não ousaria questionar levianamente, pensando que lhe permitiria tudo.

A primeira estratégia de Micião, antes de iniciar sua narrativa inventada é criar suspense, postergar a informação que será passada a Ésquino. Embora o rapaz lhe pergunte diretamente qual o seu interesse com as moças vizinhas no v. 643-4 (*dic sodes, pater, o tibi uero quid istic est rei*: "Diga, por favor, pai, o que você quer com esse lugar?"), só recebe resposta no v. 651. Nesse intervalo, Micião apresenta pequenos e irrelevantes detalhes sobre as moças da casa (v. 647-51) para aumentar a angústia de Ésquino e puni-lo. Sua mentira se desenvolve mudando pequenos detalhes do que realmente ocorreu: ele efetivamente fora levado por Hegião, amigo próximo da família, mas não como seu defensor, como ele alega nos v. 645-6: *amicu'quidam me a foro abduxit modo / huc aduocatum sibi* ("um amigo meu me trouxe do fórum para cá, há pouco, como seu defensor"), muito menos para legalizar um casamento com Pânfila obrigatório por lei: *huic leges cogunt nubere hanc* ("A lei o obriga a casar com ela"). Para colocar o tempo contra Ésquino e, consequentemente, torturar o filho e acelerar sua confissão, Micião inventa um último dado: Hegião vem de Mileto (v. 654-5) e pretende levar a moça para lá. Aturdido, Ésquino tenta prosseguir com o diálogo:

Quid ipsae? Quid aiunt? MI. Quid illas censes? Nil enim.
Commenta mater est esse ex alio uiro
nescioquo puerum natum, neque eum nominat;
priorem esse illum, non oportere huic dari.
660 *AE. Eho nonne haec iusta tibi uidentur postea?*
MI. Non. AE. Obsecro non? An illam hinc abducet, pater?
MI. Quid illam ni abducat?

Micião: E quanto a elas, o que dizem?
Micião: O que acha que elas diriam? Nada, é claro. A mãe veio com uma conversa de que nasceu um menino de um outro homem. Não sei de quem, ela não disse o nome. Este teria prioridade, não convinha dá-la a outro.
Ésquino: (*animando-se timidamente*) [660] Ora, e não acha isso justo? Além disso…
Micião: (*cortante*) Não.
Ésquino: (*sergurando-se a muito custo*) Mas, como não? Então ele vai levá-la daqui, pai?
Micião: E por que não levaria?
(*Adelph.* 656-62)

A pergunta de Ésquino, provavelmente, não indica a possibilidade de que Sóstrata e Pânfila tivessem alguma voz naquela situação, mas sim o temor (confirmado) do rapaz de que o pai soubesse de tudo por terceiros: Ésquino, há pouco, chamara Cântara de fofoqueira.[270] A resposta de Micião, mais uma vez, mistura sua ficção e o que realmente aconteceu, pois menciona um rapaz que teria engravidado Pânfila, embora o nome seja desconhecido, em seu discurso enganoso. Notemos como o discurso enganoso de Micião é, por si só, um castigo, uma tortura psicológica: note, neste momento, como ele cria, primeiro, um ambiente mais favorável que dá esperanças a Ésquino; depois, retira-o, destruindo suas esperanças momentâneas.

Terêncio constrói, em seguida, uma inversão. Antes de qualquer represália vinda do pai, é Ésquino quem repreende o comportamento de Micião, afirmando que ele e Hegião agiram de modo indigno: *Factum a uobis duriter / inmisericorditerque atque etiam, si est, pater, / dicendum magis aperte, inliberaliter* ("Vocês agiram com dureza, sem misericórdia e também, se posso dizer abertamente, pai, de modo indigno de um homem livre" v. 662-4). Propositalmente da parte de Micião ou não, a troca de papéis mostra que Ésquino mostra conhecer os deveres de um cidadão romano. Paradoxalmente, aquele que primeiro cometeu um erro é quem se apresenta como defensor da verdade.

Ésquino ainda apela ao lado emocional do pai, tentando fazê-lo se compadecer do pobre rapaz que primeiro se envolvera com Pânfila e que sofreria com sua partida (*quid illi tandem creditis/ fore animi misero qui illam consueuit prior,/ qui infelix hauscio an illam misere nunc amet,/ quom hanc sibi uidebit praesens praesenti eripi,/ abduci ab oculis?* "O que vai ser daquele pobre coitado – já pensaram nisso? – o que ficou com ela primeiro, o infeliz que talvez vá sofrer de amor por ela quando, na sua frente, diante de seus olhos, ela for arrebatada e levada" v. 665-69), mas Micião decide retomar o protagonismo do discurso:

MI. Qua ratione istuc? Quis despondit ? Quis dedit ?
Quoi quando nupsit? Auctor his rebus quis est ?
Quor duxit alienam? AE. An sedere oportuit
domi uirginem tam grandem, dum cognatus huc
illim ueniret exspectantem? Haec, mi pater,
te dicere aequom fuit et id defendere.
MI. Ridiculum! aduorsumne illum causam dicerem

[270] Cântara tem apenas seis falas na peça toda – sete, se contarmos com o discurso indireto atribuído a ela por Ésquino (v. 620-2) – estando, portanto, longe de ser a mais prolixa das personagens. Contudo, Ésquino atribuiu a ela a reputação de "fofoqueira" (*garrulae* v. 624). Sobre o discurso e silêncio feminino em Plauto, e reputação de fala excessiva, recomenda-se a tese de doutorado de Carol Martins da Rocha: *De linguado a língua(ru)da: gênero e discurso das* mulieres plautinae (UNICAMP – 2015).

quoi ueneram aduocatu'? Sed quid ista, Aeschine,
nostra? Aut quid nobis cum illis? Abeamus. Quid est?
Quid lacrumas?

Micião: [670] Qual a razão disso? Quem a desposou? Quem a deu em matrimônio? Quando e com quem se casou? Quem causou essa situação? Por que ficou com quem não lhe pertencia?
Ésquino: E não seria melhor manter em casa uma moça já crescida até que venha um parente para cá? Isso, pai, [675] lhe digo que teria sido justo e isso defendo.
Micião: Ridículo! Por que eu diria algo contrário à causa à qual fui chamado para interceder? Mas isso não é problema nosso, Ésquino, o que temos a ver com elas? (*começa a se deslocar em direção à casa, mas para*) Vamos, venha. O que foi? Por que está chorando?
(*Adelph.* 670-9)

Micião lembra a seu filho que o rapaz que violara a moça, sendo um ímpio, não deve ser levado em consideração. Quando Ésquino tenta, por fim, argumentar pelo bem de Pânfila, Micião o interrompe simulando egoísmo: não importa o que seria melhor para ela, ele fora chamado para defender os interesses de Hegião. O ápice da indiferença simulada de Micião ocorre quando ele propõe que partam e deixem as moças entregues à própria sorte. Diante disso, Ésquino finalmente sucumbe em lágrimas. Acusando um suposto desconhecido, Micião, obliquamente, repreendeu o filho e o colocou como alheio à questão, convidando-o, assim, a ver de modo neutro, o que agrava seu sentimento de culpa. O discurso enganoso de Micião, nesse sentido, tem efetividade pedagógica pelo castigo imposto na já mencionada inversão: Ésquino vê no pai as atitudes repreensíveis que ele mesmo praticara e, agora na posição de vítima, sente o que irresponsabilidade e egoísmo podem causar.

AE. Pater, obsecro, ausculta. MI. Aeschine, audiui omnia
et scio; nam te amo, quo mage quae agi' curae sunt mihi.
AE. Ita uelim me promerentem ames dum uiuas, mi pater,
ut me hoc delictum admisisse in me, id mihi uehemeuter dolet
et me tui pudet

Ésquino: (*chorando*) Pai, por favor, me escute.
Micião: Ésquino, eu sei, ouvi tudo. [680] Porque te amo, quanto mais você faz as coisas, mais eu me preocupo.

Ésquino: Gostaria de merecer que você me amasse por toda sua vida, pai. Por isso me envergonha profundamente ter falhado com você.

(*Adelph.* 679-83)

Micião e Ésquino travam um breve diálogo antes do discurso do pai. Sabendo da sinceridade do arrependimento do filho, Micião interrompe sua confissão[271] e ressalta, no v. 680, que o amor é o primeiro critério que pauta sua relação; mas é justamente isso que lhe exige severidade em determinados momentos. Ora, se para Micião, afeto e severidade estão diretamente ligados, a visão que Dêmea tem dele como leniente em excesso não se sustenta. Justamente, o sofrimento e arrependimento de Ésquino são sinceros e, em alguma medida, confirmam o que Micião apregoou no começo: a educação pautada pelo vínculo da *amicitia* fez com que o filho não se julgasse digno do amor paterno, se arrependesse e buscasse merecer tal afeto. A criação de Micião não o impediu de cometer um erro, mas lhe ensinou a ter julgamento do certo e errado e, portanto, a se arrepender[272] e tentar consertar.

Atentemos, agora, para o discurso de Micião:

MI. Credo hercle: nam ingenium noui tuom
liberale; sed uereor ne indiligens nimium sies.
in qua civitate tandem te arbitrare uiuere?
Uirginem uitiasti quam te non ius fuerat tangere.
Iam id peccatum primum sane magnum, at humanum tamen:
fecere alii saepe item boni. At postquam id euenit, cedo
numquid circumspexti? Aut numquid tute prospexti tibi,
quid fieret, qua fieret? Si te mi ipsum mihi puduit proloqui,
qua resciscerem? Haec dum dubitas, menses abierunt decem.
Prodidisti te et illam miseram et gnatum, quod quidem in te fuit.
Quid? Credebas dormienti haec tibi confecturos deos?
Et illam sine tua opera in cubiculum iri deductum domum?
nolim ceterarum rerum te socordem eodem modo.

[271] Micião dá tal importância ao afeto entre ele e o filho que impede a confissão da culpa do rapaz para enunciar seu afeto, como se não conseguisse levar o castigo até o fim.

[272] Partilhamos da visão de Hunter (1985: 107) de que, ainda que a criação de Ésquino não seja perfeita, os resultados do método de Micião parecem mais frutíferos que os de Dêmea "The behaviour of Micio's son, Aeschinus, towards the girl whom he has raped and the sentiments which he expresses when Micio finally confronts him with the truth are to his (and Micio's) credit. Demea, on the other hand, is just fooling himself when he says "I overllok nothing", and his son Ctesipho is a poor figure who is entirely dependente on Aeschinu's assistence and whose utterance hardly rise above the level of a sigh or a melodramatic exxageration. [...] Aeschinus conceals his misdeeds from Micio not out of fear but of shame (vv. 643, 690); such shame may not make him virtuous, but it certainly reveals a proper sense of values".

bono animo es, duces uxorem.

Micião: Eu acredito, por Hércules, pois sei que seu coração é bom, eu só me preocupo que você seja irresponsável demais. [685] Em que cidade você acha que vive, por acaso? Você violou uma moça na qual não tinha o direito de tocar. Agora, certamente que foi um erro, um dos maiores, mas ainda sim, humano: acontece com os melhores. Mas depois que aconteceu, me diga, você analisou a situação? Ou ainda tentou descobrir [690] o que fazer ou como fazer? Se você mesmo se envergonhava de me contar isso, como eu poderia saber? Enquanto você hesitava, dez meses se passaram. Você abandonou a si mesmo, aquela coitada e o recém-nascido, que também são responsabilidades suas. Por quê? Achava que os deuses cuidariam disso para você, enquanto dormia e que ela, sem você se esforçar, iria para casa, para o seu leito? Não gostaria que você fosse irresponsável dessa forma em outras ocasiões. (*mudando para um tom ameno e conciliador*) [695] Mas se anime, você vai casar com ela.

(*Adelph.* v. 683-96)

O discurso de Micião se assemelha ao que Stanley Bonner (1977: 5) expõe em *Education in ancient Rome*. Na obra, o autor afirma que é necessário relativizarmos em que medida o *paterfamilias* exercia todo o poder – inclusive de vida ou morte – a que tinha direito sobre o filho.[273] Ainda segundo ele (*idem*: 6), era muito raro que o *paterfamilias* adotasse medidas extremas, pois, dentre outros fatores: "In normal circumstances the erring son was no condemned whitout trial; but it was a family trial in a 'domestic court', where the father himself became a judge, whose decision (though he might risk the displeasure of the censors) was final". A repreensão de Micião parte do pressuposto de que Ésquino é uma boa pessoa sujeita a errar: o que faltou a seu filho adotivo, segundo ele, foi ter responsabilidade e saber os limites do alcance de sua liberdade, pois não deveria tocar na moça. A postura pragmática de Micião exige responsabilidade antes e depois do erro, para evitá-lo ou para remediá-lo: em ambos os casos, seu filho falhou. Tal falha de Ésquino reside, também, em ter hesitado em contar ao pai, que poderia auxiliar na solução do problema: independentemente da vergonha ou do medo que poderia sentir da reação dele, em primeiro lugar, deveria vir o dever moral. Micião, por fim, exige que ele mude sua atitude futuramente e promete a moça em casamento, não havendo

[273] Sobre o poter do *paterfamilias*, cf. a síntese proposta por Edwards (1993: 29): "The eldest male ascendant in the family, the *paterfamilias*, was held to be the source of moral authority within the household. The *paterfamilias* was entitled to impose grasve sanctions on family members in his legal power, though he might be expected to take the advice of friends and relatives".

motivos para negá-lo, apesar dos erros do rapaz: é curioso observarmos que Micião tem uma autoridade "polida", que, por isso, não usa imperativos, mas subjuntivos desinenciais como "não gostaria" *nolim* (v. 695).

Não vemos uma leniência sem limites na relação entre pai e filho, mas uma postura pragmática que concilia punição e ensinamentos sobre o dever moral com a criação de um ambiente de confiança (que não é perfeito).[274] Ésquino sabia da gravidade de seu crime e, quando demonstra surpresa com a atitude do pai, reitera a leitura de que não havia entre Ésquino e Micião uma relação de confiança plena e liberalidade excessiva. Lembremos do castigo (pelo discurso enganoso), lembremos da lição de moral que antecede a autorização para o casamento e vamos perceber que, no confronto com Dêmea, ainda no quarto ato, Micião vai ocultar, uma vez mais, sua preocupação com as atitudes de Ésquino e vender ao irmão, pelo seu discurso enganoso, a imagem de liberdade excessiva.[275]

Assustado com finalmente ouvir do pai aquilo pelo que tanto esperou, Ésquino pergunta se a autorização para o casamento não seria uma brincadeira dele (*pater, obsecro, nunc tu ludis me*?: "pai, eu suplico, não está brincando comigo agora, está?" v. 697). O uso do advérbio *nunc* pode nos remeter ao fato de Ésquino ter vivo na lembrança o discurso enganoso pedagógico que o pai utilizara há pouco. Ironicamente, Micião age como se não fizesse sentido a ideia de plantar uma mentira para brincar com o filho: *ego te? quam ob rem?* ("eu... brincando com você? Por quê?" v. 697). Considerando que Terêncio emprega o verbo *ludo* em dois momentos próximos na fala de Micião (v. 639 e 697), a negação desse ato parece ser um ingrediente empregado deliberadamente para construir a imagem de Micião como alguém dissimulado. Ainda nesse sentido, chamamos a atenção para o fato de que Micião não confessa ter criado um discurso enganoso para punir o filho, porém, quando Ésquino pergunta do homem de Mileto que se casaria com Pânfila (*quid? ille ubist Melesius*: "Espere! Onde está o milésio?" v. 702), Micião, entre evasivo e divertido, afirma que ele já se fora (*periit abiit nauem escendit* "Já se foi, partiu, tomou um navio" v. 703).

Terêncio traz um Micião que primeiro afirma que Ésquino não deve ficar de braços cruzados esperando pela solução dos deuses (v. 693), mas que depois lhe ordena que vá para casa orar para que a esposa chegue logo: *abi domum ac deos conprecare ut uxorem accersas* ("vá para casa e ore aos deuses para receber sua esposa" v. 699). Micião tem respeito aos deuses

[274] Cf. Bustos (2009: 69).

[275] Seguimos a leitura de Greenberg (1980: 228), que afirma que o fato de Ésquino não ter revelado seu envolvimento com Pânfila e, portanto, traído a confiança que o pai esperava num momento tão grave não significa que, sobretudo quando vemos como prossegue o discurso repreensivo de Micião e a reação do rapaz, Micião tenha fracassado, apenas que seu método é humano e imperfeito.

e ao cerimonial que os envolve, porém, sua postura pragmática exige dos homens a resolução, por eles mesmos, de seus problemas. A proteção de Micião para Ésquino permite um paralelo entre o rapaz e seu irmão; contudo, desta vez, temos verdadeiramente um pai e um filho, o que minimiza a impressão de fragilidade por parte do protegido. É evidente o prazer que Micião sente em ser querido pelo filho, em ser amado por ele: *di me, pater, omnes oderint ni mage te quam oculos nunc ego amo meos. MI. Quid? Quam illam? AE. Aeque. MI. Perbenigne* ("**Ésquino:** (*subitamente formal*) Pai, se eu não amo você agora mais que a meus próprios olhos, que todos os deuses me atinjam. **Micião:** (*divertido*) Como? Mais do que a ela? **Ésquino:** Igual. **Micião:** Perfeito!" v. 700-2). Justamente, na análise do primeiro ato, demonstramos que este é um critério que motiva sua escolha por uma postura mais livre e que desperte confiança no filho. A leitura mais detida do breve monólogo de Ésquino, a seguir, fornece uma análise complementar ao que vimos de Micião até o momento:

> *AE. Quid hoc est negoti? hoc est patrem esse aut hoc est filium esse?*
> *si frater aut sodalis esset, qui mage morem gereret.?*
> *Hic non amandus, hicine non gestandus in sinust? hem.*
> 710 *itaque adeo magnam mi iniicit sua commoditate curam,*
> *ne inprudens forte faciam quod nolit: sciens cauebo*
>
> **Ésquino:** Mas o que é isso? Isso é ser pai? Isso é ser filho? Se fosse um irmão ou amigo, como seria mais compreensivo? Como não o amar? Como não o guardar dentro do peito? Oh! [710] E assim, com sua bondade, incutiu totalmente em mim um grande cuidado de não fazer por imprudência o que ele pode não querer: tomarei cuidado, consciente. Mas estou demorando para entrar: por acaso eu é que vou me atrasar em meu casamento?
> (*Adelph.* v. 707-12)

Admirado, Ésquino julga que finalmente entende que a compreensão e a confiança são a base da relação entre pai e filho: há algo mais profundo aqui, visto que o rapaz ocupa as duas categorias, depois do nascimento do bebê. Ésquino reitera algo que surgiu em dois momentos desde seu contato com Micião (v. 681-2 e 700-1): o amor retribuído. Embora possamos ter uma leitura pragmática, como se essa relação e esse amor alegado por Ésquino fossem uma mera troca, há algo mais profundo, se considerarmos que o afeto despertou um interesse por agir corretamente.[276] Além disso, a profunda gratidão de Ésquino não nasce de algum dinheiro para

[276] Discordamos da leitura de parte da crítica que enxerga no amor e no louvor de Ésquino a seu pai apenas interesse, por ver o que mais desejava concretizado, como faz Toliver (1950: 199).

banquete, mas por ver o peso que mais lhe afligia ser tirado das costas.[277] Micião agiu, portanto, pelo discurso e pela generosidade[278], repreendendo o filho, mas confiando em seu bom caráter.[279] É difícil perceber se algum amor[280] motiva a busca do casamento de Ésquino, ou trata-se apenas do cumprimento de um dever. É possível que tenhamos uma mistura de ambos, de modo que Micião estaria certo, mais uma vez, ao constatar que Ésquino tem "um bom coração" e que se preocupa com o cumprimento de suas responsabilidades.[281]

5.3 Dêmea e Micião se reencontram: liberdade excessiva?

Após a saída de Ésquino rumo à casa de Micião, o palco é ocupado por Dêmea (v. 713), que retorna cansado, perdido, irado e iludido por Siro: *defessu' sum ambulando: ut Syre, te cum tua monstratione magnu' perdat Iuppiter!* ("Estou acabado de tanto andar. Que o grande Júpiter acabe com sua raça, Siro, e com suas instruções!" v. 713-4). Iludido por duas vezes, Dêmea volta com uma fúria ainda maior acumulada a ser despejada sobre seu irmão. Também Micião volta ao palco – sempre tentando acalmar Sóstrata, dentro de casa (*ibo, illis dicam nullam esse in nobis moram*. "Eu já vou, vou lhes dizer que não temos motivo para demora." v. 719) – e um novo confronto fraternal se instaura:

720 *DE. Sed eccum ipsum. Te iamdudum quaero, Micio.*

---

[277] De acordo com Gardner (1986: 31), havia três requisistos para que um casamento fosse validado: o *conubium*, que, de modo simples, significava que apenas cidadãos livres poderiam se casar; a idade mínima de 14 anos para os meninos e 12 para as meninas; e por fim, o consentimento para o casamento, dos próprios envolvidos ou de seus responsáveis. Ainda de acordo com a estudiosa, o consentimento paterno foi necessário em todas as épocas, e na República, o pai poderia proibir um casamento. Gardner (1986: 42) nos lembra, porém, que embora a lei tivesse tal caráter estrito e o pai pudesse proibir ou tornar um casamento obrigatório, os juristas recomendavam que se levasse em consideração o interesse das partes diretamente envolvidas.

[278] Os resultados obtidos por Micião na criação de Ésquino se assemelham ao que Bonner (1977: 6) aponta sobre a prática educacional republicana: "But the general effect of paternal authority throughout the Republican period was not that it exercised a cruelly repressive influence in daily life, but that it created na atmosphere in which the children grew up with a deep respect for their parents, and, until the decline sit in, took it for granted, and whitout ressentment, that they shiuld do as they were told".

[279] Com efeto, Taladoire (1972: 91) faz o seguinte comentário sobre o diálogo entre pai e filho, no quarto ato: "Le caractere des deux hommes est, de ce fait, admirablement mis en valeur, et aussi la qualité du système pédagogique auquel Térence acorde visiblement as préférence".

[280] Brown (1993: 198) afirma que, na comédia nova grega, pouco se sabe sobre os sentimentos das moças em relação a seus futuros maridos, de modo que é fácil constatar que o debate sobre um amor/*eros* recíproco não faz parte desse universo de peças, ainda que possa se supor que algum sentimento – neste universo – tenha se desenvolvido após o ato de violação.

[281] Henry (1915: 70) faz uma síntese interessante das características de Ésquino "Aeschinus in the *Adelphoe* is a generous, frank, strong character, of a bold self-reliance-yet modest. He makes the most admirable picture of all of Terence's young men. He adores his adopted father, has a deep affection for his brother, is beloved by the slaves and yet with these softer graces he is self-reliant and can take a hand in a difficult situation as Sannio, the slave mer chant, learns to his sorrow [...] Youths will stray, but the marks of virtue he sees in them will reclaim them". Indo além, Cupaiuolo (1991: 114) reflete sobre os *adulescentes* terencianos em geral e afirma: "In Terenzio pertanto, l'*adulescens* non è più senza coscienza: egli si preoccupa delle possibili conseguenze del suo agire, evita di agire d'impulso (e quando lo fa cerca poi di mitigare quanto ha affermato o comunque di attenuare gli effetti di ciò che ha fato".

MI. Quidnam? DE. Fero alia flagitia ad te ingentia
boni illi(u)s adulescentis. MI. Ecce autem DE. Noua
capitalia. MI. Ohe iam! DE. Nescis qui uir sit. MI. Scio.
DE. O stulte, tu de psaltria me somnias
725 *agere: hoc peccatum in uirginemst ciuem. MI. Scio.*

Dêmea: (*percebendo o irmão*) [720] Mas olha só ele, em pessoa. Estou te procurando há muito tempo, Micião.
Micião: E por quê?
Dêmea: Trago-lhe outras grandes desonras daquele bom jovem…
Micião: Lá vamos nós…
Dêmea: Essas são novas, dignas de pena capital!
Micião: Ora, já chega!
Dêmea: (*com mal contido prazer*) Ah, você não sabe que tipo de homem ele é.
Micião: Sei, sim.
Dêmea: Seu estúpido! Está sonhando que eu me refiro à citarista? Esse crime [725] foi contra uma moça, uma cidadã!
Micião: Eu sei.
(*Adelph.* 720-5)

O encontro entre Dêmea e Micião é paralelo ao ocorrido no primeiro ato (v. 81), com o indignado Dêmea buscando pelo irmão para notificar-lhe sobre os maus comportamentos do filho. Desta vez, contudo, Micião não está disposto a dialogar e não lança um cumprimento efusivo. Como vemos no trecho acima, o *senex urbanus* não demonstra, uma vez mais, aborrecimento diante das denúncias, fato que aumenta o furor de Dêmea, que esperava que o irmão agisse como ele: *DE. Oho scis et patere? MI. Quidni patiar? DE. Dic mihi, non clamas? Non insanis? MI. Non: malim quidem...* ("**Dêmea:** Como!? Sabe e admite isso? **Micião:** Por que não admitiria? **Dêmea:** Diga-me, você não gritou, não perdeu a cabeça? **Micião:** Não. Eu preferiria, claro…" v. 726-7). Micião transita entre a sinceridade e o cinismo: de fato, ele não gritou, tampouco perdeu a cabeça; contudo, sua pergunta "Por que não admitiria?" não condiz com seu caráter, pois passa a sensação de que ele desconhece qualquer código de ética social ou que nada lhe preocupa. A possível razão para isso pode estar no fato de que o orgulho de Micião não consegue lidar sinceramente com as imprecações e ofensas constantes de Dêmea. De fato, se observarmos bem, no v. 727, Micião se preparava, pela primeira vez, para admitir ao irmão que as atitudes de Ésquino o aborreceram, mas tem de se deter, pois Dêmea o

interrompe em mais um acesso de fúria. Somando a ira de Dêmea ao orgulho de Micião, a aproximação entre ambos se torna praticamente impossível.

Afora tal momento, Micião persiste em uma postura serena, como se nada abalasse sua impassibilidade, por mais que Dêmea derrame sobre ele agravantes para o crime do rapaz: DE. *puer natust* MI. *di bene uortant!* ("**Dêmea**: Nasceu um menino! **Micião**: Que os deuses o abençoem" v. 728), DE. *uirgo nil habet* MI. *audiui* ("**Dêmea**: A moça não tem nada! **Micião**: Já me falaram" v. 728-9), DE *et ducenda indotatast* MI. *scilicet* ("**Dêmea**: E terá de casar sem dote. **Micão**: Que seja" v. 729). Aceitar uma esposa sem dote não seria um problema financeiro para Micião, considerando sua fortuna: Dêmea chama a atenção para o fato de que uma família sem capacidade para oferecer o dote era uma família de um estrato social inferior, de modo que Micião estaria se rebaixando.[282] Iracundo, Dêmea parece não raciocinar com calma e perceber que não haveria, realmente, outra saída digna a não ser possibilitar o casamento. Sua acusação final merece uma análise mais detida:

730 *DE. Quid nunc futurumst? MI. Id enim quod res ipsa fert:*
illinc huc transferetur uirgo. DE. O Iuppiter,
istocin pacto oportet? MI. Quid faciam amplius?
DE. Quid facias? Si non eapse re tibi istuc dolet,
simulare certe est homini'. MI. Quin iam uirginem
735 *despondi; res compositast; fiunt nuptiae;*
dempsi metum omnem: haec magis sunt hominis. DE. Ceterum

Dêmea: [730] E o que vai acontecer agora?
Micião: Aquilo que a própria situação manda: a moça vai se mudar da casa dela para a nossa.
Dêmea: Oh, Júpiter! Temos de chegar a esse ponto?
Micião: O que mais eu poderia fazer?
Dêmea: O que você poderia fazer? Se a própria situação não o aflige, é claro que o dever de um homem é fingir que sim.
Micião: Já prometi a moça em casamento, acomodei a situação, as núpcias vão

[282] Como lembra Gardner (1986: 97) o dote era uma espécie de contribuição costumeira, embora não obrigatória, dada pela família da noiva para os gastos do marido e com a administração doméstica. Era também um mecanismo de manutenção do *satus* social e das relações entre famílias, de modo que havia uma grande pressão social sobre a entrega do dote. O dote, a princípio, ainda de acordo com Gardner (1986: 98), era irrecuperável, mas depois poderia ser reavido em caso de divórcio: caberia ao marido, portanto, cuidar do valor para o caso de tal eventualidade.

> acontecer, [735] acabei com todo o medo: isso sim é dever de um homem.
> (*Adelph.* 730-6)

Ao saber do casamento entre Ésquino e Pânfila, Dêmea indaga sobre a real necessidade daquela união, mostrando que, a depender dele, seria encontrada uma saída menos comprometedora e que apenas remendasse os danos. O que nos chama a atenção principalmente é a afirmação de Dêmea de que cabe ao homem simular o valor, caso ele não o tenha. Ora, Dêmea acusará Micião, no ato final, de tudo fazer em busca de afeição, mas em última análise, Dêmea é tão preocupado com o olhar alheio e com a aparência de virtude quanto ele: Dêmea admite o discurso enganoso desde que este adeque o homem aos valores sociais. Mais do que isso, tal fala ainda oferece a Micião uma grande oportunidade de confessar que a situação toda lhe fora incômoda (como a análise global da peça tem demonstrado), mas Micião não toma esse caminho, ao contrário, mascara a situação adversa como neutra. Micião oculta o sofrimento emocional que passou, a desconfiança que teve momentaneamente do caráter do filho, e parte direto para a aceitação do casamento. O *senex* opta, ainda, por discordar do irmão uma vez mais, mostrando sua visão do que seria, efetivamente, o dever de um homem. Independente da sensatez nas palavras de Micião, não podemos negar – como nossa análise buscou demonstrar – que as motivações de Micião estão longe de ser apenas intelectuais, mas também envolvem o afeto conflituoso com seu irmão.

Alguns versos à frente, Micião admite que a situação não era a ideal, mas como não cabia a ele mudar o passado, lidava com as consequências da forma mais digna possível: *nunc quom non queo, animo aequo fero./ ita uitast hominum quasi quom ludas tesseris:/ si illud quod maxume opus est iactu non cadit,/ illud quod cecidit forte, id arte ut corrigas* (“Agora, como não posso, estou com o coração tranquilo. A vida do homem é como um lançar de dados: [740] se depois do arremesso não cai o que é mais necessário, que se corrija por capacidade o que aconteceu por casualidade” v. 737). Ora, tratar as atitudes de um filho como arremesso de dados em jogo é uma escolha complicada e contraditória em relação ao que Micião defendera no início da peça, quando ele supunha que a escolha de como criar um rapaz refletiria em suas atitudes. Terá Micião mudado de opinião e percebido algo imponderável na criação de um filho? Ou teria, uma vez mais, eximindo-se perante Dêmea, da responsabilidade pelos erros do rapaz? Considerando seus confrontos com o irmão, a segunda possibilidade parece mais plausível.

Sem dúvida, este foi o momento de maior sinceridade entre os irmãos, mas, mesmo assim, nunca de forma total, pois Micião nunca o é totalmente, já que oculta a bronca que deu ao filho. O *senex* prefere alimentar, pelo discurso enganoso, a imagem de que simplesmente conserta os erros de Ésquino sem repreendê-lo, incentivando, assim, a imagem de leniência

inconsequente que Dêmea tem dele. Há uma clara relação de proporcionalidade direta: quanto mais Dêmea se inflama e se torna acusador, mais defensivo, caricatural e provocador Micião se torna. É o que ocorre, por exemplo, quando Micião afirma que planeja manter a citarista em sua casa, para onde, teoricamente, Ésquino a levara:

DE. Pro diuom fidem,
meretrix et mater familias una in domo?
MI. Quor non? DE. Sanum te credis esse? MI. Equidem arbitror.
DE. Ita me di ament, ut tuam ego uideo ineptiam,
facturum credo, ut habeas quicum cantites.
MI. Quor non? DE. Et noua nupta eadem haec discet. MI. Scilicet.
DE. Tu inter eas restim ductans saltabis. MI. Probe.
DE. Probe? MI. Et tu nobiscum una, si opu' sit. DE. Ei mihi!
non te haec pudent?

Dêmea: Pela honra dos deuses! Uma meretriz e uma mãe de família sob o mesmo teto?
Micião: Por que não?
Dêmea: Você acha que está bom da cabeça?
Micião: Tenho certeza que sim.
Dêmea: (*francamente assustado*) Que os deuses me dêem em bênçãos o que lhe deram em loucura! (*insinuante*) [750] Estou achando que você fará isso para ter uma companhia para tocar.
Micião: (*marcando a repetição da resposta que já dera*) E por que não?
Dêmea: E a recém-casada vai aprender esses costumes, também?
Micião: Exato.
Dêmea: E você, entre elas, dançando e dando exemplo aos outros?
Micião: Correto.
Dêmea: Correto?
Micião: E você junto com a gente se for preciso.
Dêmea: Ai de mim! Não tem vergonha?
(*Adelph.* v. 746-54)

Micião já mentira, como dissemos, sobre o interesse de manter a citarista em casa. Omite ele, também, a participação de Ctesifão, sendo outra esfera do discurso enganoso. Tal mentira protege Ctesifão e evita que Dêmea tome conhecimento de um problema mais grave,

que seria o envolvimento de seu filho nessa trama. Porém, nota-se facilmente que não temos uma simples proteção a Dêmea motivando este discurso enganoso, mas também o interesse em contrariar o irmão e divertir-se com sua fúria. Como apontamos acima, Micião simula novamente desconhecer o código moral e ético da sociedade,[283] que prega que um homem não deva ter uma esposa e meretriz sob o mesmo teto,[284] que não é decoroso para um velho pai de família juntar-se ao filho numa festa orgiástica com a nora e sua concubina e ainda convidar o pai biológico: Micião apenas responde afirmativamente por despeito, provocação ao nervosismo acusador de Dêmea.[285] Com efeito, tais afirmações parecem tão absurdas que cabe a reflexão: Dêmea tem realmente um visão distorcida do irmão a esse ponto, ou ele é capaz de perceber que o irmão zomba dele por prazer?

Micião deixa seu irmão sozinho no palco, mais uma vez, convidando-o, entre sério e jocoso a se alegrar para o casamento do filho, pois este seria (referência irônica de Micião?) seu dever: *iam uero omite, Demea,/ tuam istanc iracundiam atque ita uti decet hilarum at lubentem fac te gnati in nuptiis* ("Deixe logo de lado essa sua raiva, Dêmea, e fique animado e sorridente para o casamento do seu filho, como convém" v. 754-6). Pela última vez no ato, Dêmea impreca contra a família do irmão, numa hipérbole que coloca os vícios do irmão acima da capacidade de solução de uma deusa: *ipsa si cupiat Salus,/ seruare prorsu' non potest hanc familiam* ("Nem que a própria Saúde deseje preservar essa família, vai conseguir" v. 761-2)

Tomando em perspectiva o presente capítulo e os demais, o quarto ato poderia ser um final feliz para todas as personagens, com exceção de uma. Ctesifão segue a salvo com sua amante, com seu pai crendo piamente nas virtudes que Siro forjou para ele; Ésquino protegeu o frágil irmão, conseguiu autorização para se casar com Pânfila, obteve o perdão e recuperou a confiança do pai; a família de Sóstrata conseguiu o sonhado casamento e, Micião, por fim, convenceu-se do caráter do filho, testemunhou que sua escolha pedagógica funciona e ainda teve o prazer de provocar o irmão que tão pouco sabe sobre ele. Resta Dêmea, porém, um homem ridicularizado, cansado pela vida árdua, iludido e que criou um filho incompetente, incapaz de resolver os próprios problemas e de confiar no homem que o criou.

---

[283] Podemos entender que Dêmea enxerga em Micião uma atitude de *descaramento* (*anaiskhuntía*): "um desprezo pelas convenções, em vista de um proveito vergonhoso" (Teofrasto, 1978: 66).

[284] Gardner (1986: 56) chama de concubina uma mulher livre que vivia sob o mesmo teto com um homem romano, sem ser sua esposa. Ter uma concubina e uma esposa sob o mesmo teto era considerado indecoroso. A situação de Micião parece ainda mais grave, se considerarmos que Báquide, que teoricamente ficaria com eles, não teve sua condição não-livre revogada. A observação de Yamashita (2016) vem ao encontro de nosso entendimento de Micião e de sua relação com Dêmea: "In a sense, Micio seems to take pleasure in the discomfiture of others and of Demea in particular2, while his theory of education appears to be working well". Mesmo Norwood (1923: 129), usualmente favorável a Micião, reconhece uma falha grave em seu comportamento na cena em questão.

[285] Greenberg (1980: 231) reconhece uma dupla natureza nessa atitude de Micião: enganar Dêmea apresentando uma caricatura de seu próprio comportamento e protegê-lo da verdade sobre a participação de Ctesifão.

O quarto ato como um todo basicamente ridiculariza Dêmea e mostra que Micião está próximo de um ideal de paternidade, pela sua afinidade com Hegião e pelas ações do filho. Ora, diante desses aspectos, é compreensível que o ato final em que Dêmea desmascara o irmão e consegue recuperar o respeito dos filhos pareça tão contraditório. Contudo, o discurso enganoso pode nos fornecer, uma vez mais, a chave de interpretação que explicará por que a derrota de Micião é coerente. Dêmea já estava disposto a uma pequena mudança de comportamento, ao constatar a inutilidade do confronto, porém, Micião não é perfeito e ainda tem de pagar por seus erros. Veremos: a derrota do *senex* não se dá na relação pai e filho, mas entre irmãos. Relação esta marcada pelas paixões, pela ira, pelo orgulho e pelo discurso enganoso.

VI. Quinto ato

> *Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro... [...] Está claro que o ofício dessa segunda alma é transmitir a vida, como a primeira; as duas completam o homem [...]. Quem perde uma das metades, perde naturalmente metade da existência; e casos há, não raros, em que a perda da alma exterior implica a da existência inteira.*
> (*O Espelho: esboço de uma nova teoria da alma humana.* Machado de Assis)

6.1 Modificações em Dêmea em seu monólogo: um discurso enganoso?

O quinto ato se abre com Siro se gabando por ter cumprido seu dever e ter cuidado de si mesmo: *Edepol, Syrisce, te curasti molliter/ lauteque munus administrasti tuom* ("Por Pólux, meu Sirozinho, você cuidou de si perfeitamente e cumpriu seu dever muito bem" v. 763-4). Como já mencionamos, a despeito do prazer em iludir as demais personagens e do interesse próprio, todo *seruus callidus* tem alguma dose de lealdade para com sua família. Nesse sentido, como também já comentamos, Siro nunca perde totalmente seu caráter instrumental, de modo que a responsabilidade última pelos enganos do escravo pertence ao covarde Ctesifão. Porém, como atos III e IV (vide capítulos correspondentes anteriores), Siro e Dêmea se encontram e um embate se inicia:

DE. Illud sis uide:
exemplum disciplinae! SY. Ecce autem hic adest
senex noster. Quid fit ? Quid tu es tristis? DE. Oh scelus!
SY. Ohe iam! tu uerba fundis hic, Sapientia?
770 *DE. Tun si meus esses, SY. Dis quidem esses, Demea,*
ac tuam rem constabilisses.

Dêmea: (*indignado, nota o escravo*) Veja só que exemplo de moral!

Siro: (*ao público*) E aqui está nosso velho. (*dirige-se a Dêmea*) O que foi? Por que essa tristeza?

Dêmea: (*tentando se conter*) Ora, seu bandido!

Siro: (*irônico*) Oh, mas já está derramando suas palavras por aqui, sabedoria em pessoa?

Dêmea: (*iracundo, aperta os punhos olhando para o alto*) [770] Se calhasse de você ser meu…

Siro: (*provocador*) Aí você seria rico, Dêmea, e deixaria a salvo o que lhe pertence. (*Adelph.* v. 766-71)

Diferentemente dos confrontos anteriores, Siro não usa discurso enganoso contra o velho, mas uma abordagem direta de deboche, tratando-o, por exemplo, por *sapientia* ("sabedoria em pessoa" v. 769) e afirmando que ele *uerba fundis hic* ("derrama suas palavras por aqui" v. 769) após ter sido chamado de *scelus* ("sem-vergonha" v. 768). De todas as respostas de Siro, convém atentarmos àquela lançada por ele quando Dêmea exclama que as coisas seriam diferentes caso o escravo fosse propriedade sua (*tun si meus esses* v. 770). Siro lembra que para ter um escravo como ele seria necessário ser rico (*dis quidem esses, Demea* v. 770), algo que ele julga fora de questão, uma vez que completou a fala de Dêmea com um verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo. Ademais, quando Siro declara *ac tuam rem constabilisses* ("e deixaria a salvo o que lhe pertence" v. 770-1) pode haver um significado maior: estaria o escravo sugerindo que se o velho tivesse dinheiro, não teria entregado o filho em adoção e causado tanto sofrimento a si mesmo?

Siro verbaliza que o dinheiro estava na gênese do conflito da peça, pois é graças a ele (ou a sua falta) que Dêmea entrega Ésquino a Micião e é por possuí-lo que o velho urbano pode ser mais liberal na criação do rapaz. Ora, a fala do escravo é um indício poderoso de que a oposição entre uma pedagogia liberal e outra severa é um tema importante em *Adelphoe*, mas apenas na medida em que convive com outros de igual ou maior importância. Ora, em última análise, não existe escolha: Dêmea, simplesmente, não pode ser como Micião, pois comprometeria totalmente suas modestas posses. Nesse sentido, não há uma escolha efetiva, tampouco uma oposição total entre libertinagem e rigor: é inevitável concluirmos que *Adelphoe* desenvolve, antes, um conflito de caracteres entre os irmãos, do que uma oposição pedagógica pura.

Dêmea está prestes a receber seu mais duro golpe – conhecer a verdade –, quando ouve o nome de Ctesifão dito por Dromão (v.776). Exaltado, interroga Siro, que tenta articular um discurso enganoso, mas conhece o fracasso pela primeira vez:

DE. Quid Ctesiphonem hic narrat ? SY. Nil. DE. Eho carnufex,
est Ctesipho intu'? SY. Non est. DE. Quor hic nominat?
SY. Est aliu' quidam, parasitaster paululus:
780 *nostin ? DE. Iam scibo. SY. Quid agi'? Quo abis? DE. Mitte me.*

Dêmea: (*alarmado*) O que ele disse de Ctesifão?
Siro: (*simulando despreocupação*) Nada…
Dêmea: Ah, seu carniceiro! Ctesifão está lá dentro?
Siro: Não está, não.

Dêmea: Então por que ele disse seu nome?

Siro: (*desconversando*) É outro, um parasitazinho baixinho. [780] Você o conhece?

Dêmea: Já vou saber. (*ruma para a casa de Micião*)

Siro: O que está fazendo? Aonde está indo? (*agarra Dêmea pelo braço*)

Dêmea: Me solte!

(*Adelph.* v. 777-80)

Não é difícil associarmos a descoberta da verdade com o fracasso do discurso enganoso. Siro sempre manipulou Dêmea, mas agora não consegue: seria um indício de que Dêmea estaria se libertando, pouco a pouco, daqueles que o enganaram? A ausência de Dêmea é breve (782-88) e verossímil, já que bastava presenciar a festa entre o filho e Báquide para sair correndo.

O texto indica seu retorno por uma fala de Micião, que deixara a casa de Sóstrata, e se assustou com um forte barulho que o fez exclamar: *quisnam a me pepulit tam grauiter fores?* ("quem bateu a porta da minha casa com tanta violência?" v. 788). Note-se que ao ver Dêmea em profundo desespero (*Ei mihi! quid faciam? quid agam? quid clamem aut querar? o caelum, 'o terra, o maria Neptuni!'*: "Ai de mim! O que posso fazer, como devo agir? Que grito ou queixa posso soltar? [790] Oh, céus, oh, terra, oh, mares de Netuno!" v. 788-90), Micião demonstra compaixão pelo irmão, pensa em ajuda-lo, mas parece esperar pelas acusações usuais: *em tibi! resciuit omen rem: id num clamat: ilicet; paratae lites: sucurrendum est* ("Coitado! Soube de tudo, por isso está gritando... Acabou-se. Lá vem problema, tenho que ajudá-lo." v. 790-2).

Como expusemos acima, *Adelphoe* explora a relação conflituosa entre os irmãos e seus caracteres. A passagem em questão ilustra como Micião e Dêmea interagem: aquele realmente se preocupa com este, mas sente seu orgulho ferido e começa a usar do discurso enganoso quando vê-se acusado pelo irado irmão que o responsabiliza por todos os males que acontecem com os filhos. Não é por acaso que, quando Dêmea demonstra desespero e invoca os céus, Micião se mostre favorável a ele; contudo, tão logo eles se encontrem e o irmão volte a ser acusador ("Ali está ele! O corruptor de nossos filhos!" *eccum adest / communis corruptela nostrum liberum* v. 792-3), Micião voltará à postura orgulhosa, defensiva e, principalmente, enganosa. Dêmea controla sua fúria e questiona Micião:

Dictum hoc inter nos fuit

(ex te adeo ortumst), ne tu curares meum

neue ego tuom? Responde. MI. Factumst, non nego.

DE. Quor nunc apud te potat? Quor recipis meum?

800 *quor emis amicam, Micio? numqui minus*
mihi idem ius aequomst esse? quid mecumst tibi?
quando ego tuom non curo, ne cura meum.
MI. Non aequom dici'. DE. Non? MI. Nam uetu' uerbum hoc quidemst,
communia esse amicorum inter se omnia.
805 *DE. Facete! nunc demum istaec nata oratiost.*

[...] O combinado entre nós – vindo justamente de você – foi que você não cuidaria do que é meu, nem eu do que é seu, não é? Responda!

Micião: De fato. Não nego.

Dêmea: (*eleva-se*) Então por que ele está bebendo agora na sua casa? Por que você recebeu meu garoto? [800] Por que pagou pela amante, Micião? Por que tenho menos direito sobre o que é seu do que você tem sobre o meu? Já que eu não cuidei do seu, você não deve cuidar do meu.

Micião: Você não está falando com justiça.

Dêmea: Não?

Micião: Pois há um velho ditado que diz que entre amigos tudo é comum.

Dêmea: [805] (*entre irônico e exasperado*) Engraçado esse pensamento brotar justo agora!

(*Adelph.* v. 796-805)

Ainda que Dêmea continue uma figura iracunda e incapaz de responsabilizar a si próprio por alguma coisa, seu raciocínio é coerente, pois usa do argumento do irmão contra ele. Com que direito ele financia as diversões de Ctesifão em atitudes que, Micião sabia muito bem, Dêmea jamais aprovaria? Note-se que Dêmea já não é a figura irada e mesmo ingênua que era no início da peça, pois consegue dominar a ira e argumentar racionalmente, mostrando que sua personalidade já mudou, de certa forma. Em aporia, Micião contradiz a si próprio, lançando mão da autoridade de uma sabedoria geral antiga que dizia que entre amigos tudo era comum: *communia esse amicorum inter se omnia* (v. 804).[286] Micião realmente foi pego desprevenido, de modo que volta a desviar o assunto da conversa para derrotar o irmão:

Principio, si id te mordet, sumptus filii

[286] Martin Dinter (2016: 132) mostra que essa *sententiae* utilizada na argumentação de Micião tem paralelos em Platão, *Leis* 739c; *Fedro* 279c e Aristóteles, *Ética* 8.9.1. Dinter ainda observa um padrão nas *sententiae* cômicas que é contemplado pelo exemplo em questão: "sometimes a character quotes a *sententiae* like a proverb in a conversation. Characters usually clerly mark that kind of *sententiae* with a preamble such as 'there is an old saying' or similar" (2016: 136).

quem faciunt, quaeso hoc facito tecum cogites:
tu illos duo olim pro re tolerabas tua
quod sati' putabas tua bona ambobus fore,
et me tum uxorem credidisti scilicet
ducturum. eandem illam rationem antiquam optine:
conserua quere parce, fac quam plurumum
illis relinquas, gloriam tu istam optine.
mea, quae praeter spem euenere, utantur sine.

> Em primeiro lugar, se o que o incomoda são despesas com os filhos, peço que faça esta reflexão: antes, você criava os dois com o que tinha, [810] porque pensava que seus bens seriam suficientes para ambos. Também acreditava, então, que eu deveria me casar. Sustente esse mesmo velho pensamento e economize, lute, poupe, faça todo o resto que quiser: guarde essa glória para você. [815] Quanto aos meus bens – que vieram a eles, contrariando as expectativas – deixe que os rapazes usufruam. (*Adelph.* 807-15)

Micião visivelmente transfere o sentido da acusação do irmão de uma questão moral para uma questão financeira. O velho, dessa forma, rebaixa a preocupação do irmão[287] e se coloca como superior: é rico e benevolente, por ter salvado Dêmea de uma situação de penúria. Aliás, é de se ressaltar que Micião parece se contradizer novamente: há pouco ele propunha que entre amigos não houvesse fronteiras, agora, ele sugere que Dêmea não se envolva com suas posses. Aparentemente, Micião ainda consegue argumentar, mas foi pego de surpresa pela descoberta do irmão. O *senex urbanus* atesta, por fim, nossa leitura de que o dinheiro é um aspecto importante da obra, contudo, ele o utiliza para fins manipulativos próprios.

Micião até admite que Dêmea corrija sua fala, protestando sobre o rumo da conversa (*mitto rem: consuetudinem amborum…* "Não estou ligando para isso, mas o caráter dos dois…" v. 820). Mesmo assim, Micião logo recupera o turno e põe-se a discursar sobre como julga os hábitos dos rapazes, encerrando – uma vez mais – com a questão dos gastos.

Quae ego inesse in illis uideo, ut confidam fore
ita ut uolumu'. Uideo [eos] sapere, intellegere, in loco
uereri, inter se amare. Scire est liberum
ingenium atque animum: quo uis illos tu die

[287] É esta a leitura também de Yamashita (2016).

redducas. At enim metuas, ne ab re sint tamen
omissiores paullo. O noster Demea,
ad omnia alia aetate sapimus rectius;
solum unum hoc uitium adfert senectus hominibus:
adtentiores sumus ad rem omnes quam sat est:
quod illos sat aetas acuet.

> Coisas que enxergo neles, que me fazem ter confiança de que eles serão como queremos. Vejo que eles têm sabedoria, que são inteligentes, respeitosos quando devem e que se amam, percebe-se que são de mente e espírito dignos de um homem livre. A qualquer hora você poderia [830] pô-los na linha. Mas talvez, quem sabe, você tema que eles sejam um pouco gastadores. Oh, meu caro Dêmea, com a idade nos tornamos mais sensatos com tudo, apenas um único vício a velhice traz aos homens: todos ficamos mais atentos às posses do que o necessário. [835] Os anos bem vão lhes corrigir isso.
> (*Adelph.* 826-35)

De modo sucinto, Micião expõe por que não convém se preocupar demasiadamente com a formação moral dos jovens. Para ele, há indícios de que um jovem tem bom espírito e, nesse caso, o pai pode relevar desvios menores, pois é fácil reconduzi-lo ao bom caminho. Por um lado, a afirmação do *senex urbanus* é coerente com as atitudes que tomou em relação a Ésquino: confiava no caráter bom do rapaz, por isso o repreendeu na medida, exigiu uma postura mais responsável nas ocasiões seguintes e solucionou o grande problema autorizando o casamento. Por outro, Micião parece exagerar quando diz enxergar virtudes em Ctesifão, afinal, mesmo que aceitemos que realmente haja amor entre ele e o irmão, como concluir que um jovem covarde e dependente dos outros ao extremo, tenha sabedoria, bem como o espírito de um homem livre?[288]

Poderíamos admitir que Micião tenha concedido algum elogio ao rapaz, mesmo que exagerado, como forma de tranquilizar o irmão e demonstrar que Dêmea poderia ser um pai

[288] A leitura proposta por Greenberg no artigo *Success and failure in the Adelphoe* (1980: 223-4) é a de que não há fracassso ou sucesso total na educação de Ctesifão e Ésquino, mas se atinge o sucesso em níveis diferentes, pois, mesmo que Ésquino seja melhor que Ctesifão, ele não é tão bom quanto poderia ou quanto seu pai esperaria. Embora concordemos em grande medida com essa leitura, destacamos que ela vale unicamente dentro de *Adelphoe*, pois, se colocarmos Ésquino em perspectiva com os demais *adulescentes* da *palliata*, veremos que ele é um dos mais virtuosos, em se tratando de conhecimento sobre seus deveres e da necessidade de assumir responsabilidades. Norwood (1923: 114) traz uma visão mais pessimista – com a qual não concordamos – de que ambos os métodos simplesmente falharam.

menos severo. Mas tal atitude seria um ato apenas de benevolência? Conhecendo a relação entre os irmãos, é difícil pensar assim. Micião nunca cede terreno, nunca mostra a Dêmea que ele também se preocupa ou que, apesar de discordar do irmão, sua irritação é justificável, pelo menos até certo ponto: ele assume, mais uma vez, o tom sapiencial e – por que não? – paternalista. Com efeito, essa mesma postura condescendente permanece quando o assunto retoma o caminho financeiro: Micião minimiza o problema, trata-o como um erro da idade que será solucionado com o tempo, pois os velhos se prendem a suas posses. Não parece distante a interpretação dessa fala como uma provocação ao irmão, já que o plural majestático *sumus* (v. 834) não tem sinceridade alguma, uma vez que Micião se esforçou para isolar Dêmea e sua preocupação aparentemente absurda. Mesmo quando os irmãos se aproximam, Micião nunca assume que tenha errado (com Ésquino ou Ctesifão) ou que Dêmea esteja certo em alguma medida. Dêmea concorda em alguns aspectos, mas não está totalmente seguro:

835 *quod illos sat aetas acuet. DE. Ne nimium modo*
bonae tuae istae nos rationes, Micio,
et tuos iste animus aequo' subuortat! MI. Tace:
non fiet. Mitte iam istaec; da te hodie mihi:
exporge frontem.

Dêmea: Tomara que esses seus bons argumentos e este espírito tranquilo não ponham a perder a nós e aos seus, Micião.
Micião: Cale-se, não vai acontecer. Esqueça logo isso. Fique do meu lado, desta vez, desamarre essa cara.
(*Adelph.* 835-9)

Dêmea preocupa-se com as *rationes* ("argumentos" v. 836) e com o *aequos animus* ("espírito tranquilo" v. 837). Dêmea faz uma leitura acertada do irmão, como alguém hábil com as palavras e que até o convence parcialmente de que ele pode estar mais tranquilo em relação ao filho. Contudo, bons argumentos não conseguem suplantar seu instinto de que algo não está correto. Quanto ao suposto espírito tranquilo, lembremos que os espectadores e Dêmea têm perspectivas distintas: os primeiros têm uma visão mais profunda, enxergando imperfeições, mas, de modo geral, qualidades no modo como Micião cria Ésquino. Dêmea, por sua vez, enxerga Micião como uma caricatura leniente em excesso e despreocupada ou inconsequente, ganhando a afeição de todos com esse modo de vida. Sempre em superioridade, Micião não leva a sério a advertência do irmão e usa quatro imperativos em três versos: *tace* (v. 837), *mitte* e *da* (v. 838), e por fim, *exporge* (v. 839).

O velho do campo mostra outra mudança em suas atitudes, pois aceita que não faz sentido ficar mal-humorado no casamento do filho:

exporge frontem. DE. Scilicet ita tempu' fert:
faciundumst. Ceterum ego rus cras cum filio
cum primo luci ibo hinc. MI. De nocte censeo:
hodie modo hilarum te face. DE. Et istam psaltriam
una illuc mecum hinc abstraham. MI. Pugnaueris:
eo pacto prorsum illi adligaris filium.
modo facito ut illam serues. DE. Ego istuc uidero,
atque ibi fauillae plena, fumi ac pollinis
coquendo sit faxo et molendo; praeter haec
meridie ipso faciam ut stipulam colligat;
tam excoctam reddam atque atram quam carbost.

Dêmea: De fato, o momento exige isso: [840] é o que devo fazer. Mas depois, ao primeiro raio de sol, eu me vou daqui para o campo com meu filho imediatamente…

Micião: Por mim, pode ser até de noite: hoje, apenas, alegre-se.

Dêmea: ... e essa tal citarista vou arrastar para lá junto comigo.

Micião: (*divertido*) Um ataque certeiro: desse jeito vai segurar seu filho lá de uma vez por todas, [845] desde que fique de olho nela.

Dêmea: O que os meus olhos vão ver é isto: farei com que ela fique coberta de cinzas, fumaça e farinha cozinhando e moendo. Depois disso, em pleno meio dia, farei com que ela colha os grãos: vai voltar mais queimada e torrada que carvão. (*Adelph.* v. 839-49)

É fácil notar, contudo, que Dêmea não está totalmente entregue – mesmo cedendo alguma razão ao irmão –, mas ainda quer ter controle sobre a situação. Percebendo, finalmente, que seria inútil ou exaustivo lutar contra a paixão de Ctesifão, o velho autoriza que fiquem juntos, desde que em seu mundo e de acordo com suas próprias regras de trabalho árduo. Além disso, Rosivach (2013: 97) nota que Dêmea estaria também privando Báquide de sua principal virtude que era agradar Ctesifão pela beleza. Poderíamos supor a partir disso, então, que a suposta abertura de Dêmea esconde uma vingança contra o filho e sua amante. No final da peça, ao comunicar a Ésquino a autorização para que Ctesifão e Báquide fiquem juntos, desde

que seja a última aventura amorosa do filho (v. 996-7), vemos uma repetição desta mesma abertura parcial.

Com efeito, Dêmea promete uma série de trabalhos exaustivos para o filho e sua namorada (v. 845-9) que, sendo um projeto sincero ou não, revela alguma dose de satisfação e orgulho quanto ao seu próprio universo. Ora, essa atitude de Dêmea o aproxima muito do que Micião vinha fazendo ao longo da peça: criar uma imagem caricatural e exagerada de si mesmo motivado pelo orgulho contrariado. Uma vez mais, os irmãos são mais parecidos do que gostariam de assumir. A hipótese do exagero de Dêmea é reforçada quando observamos que Micião não dá crédito à ameaça, respondendo-lhe com uma zombaria (*nunc mihi lidere sapere. Atque equidem filium/ tum, etiam si nolit, cogam ti cum illa uma cubet* "Já até sei, agora: 'E mais, mesmo se meu filho não quiser, vou obrigá-lo até a se deitar junto com com ela!'" v. 850-1) sobre sua ambição de controlar tudo. Curiosamente, mais do que preocupação com a formação moral, a fala de Dêmea sugere que há recompensa no próprio gesto, ou seja, prazer em torturar. Dêmea se indigna ainda mais (*derides? Fortunatu's, qui isto animo sies* "Dando risada? Sortudo, que continua com essa disposição!" v. 852), mostrando que ele está totalmente envolto pela crença de que nada abala o irmão.

Sozinho no palco (Micião sai em v. 854) Dêmea faz seu mais longo (v. 855-81) e complexo monólogo:

855 *Numquam ita quisquam bene subducta ratione ad uitam fuit*
quin res aetas usu' semper aliquid adportet noui,
aliquid moneat: ut illa quae te scisse credas nescias,
et quae tibi putaris prima, in experiundo ut repudies.
Quod nunc mi euenit: nam ego uitam duram, quam uixi usque adhuc,
860 *iam decurso spatio omitto. id quam ob rem? re ipsa repperi*

> **Dêmea:** [855] Nunca houve um homem – mesmo que tenha feito cálculos para a vida tão bem – a quem a vida, a idade, ou a vivência não tenha trazido algum conselho ou novidade, fazendo com que, com a experiência, negligenciasse o que achava saber ou que repudiasse o que julgava mais importante. Foi isso que aconteceu comigo, agora, porque já estou pondo de lado a vida dura que eu vivi sem trégua até hoje, [860] de uma hora para outra.
> (*Adelph.* v. 855-60)

Dêmea fala, basicamente, da mutabilidade da vida e dos valores conforme o tempo e a vida se desenvolvem, trazendo novos elementos e descobertas. De imediato, Traill (2013: 334-

5) nos lembra que o léxico de Dêmea, em seu monólogo, se tornou mais medidativo e abstrato, contrariando a visão de que ele era um homem rústico, ignorante e que escolheu o caminho da severidade apenas levado cegamente por sua natureza iracunda: pelo contrário, tratava-se de um plano de vida. Note-se que ele sempre foi, como buscamos demonstrar, alguém menos ligado ao mundo real e mais preso aos seus ideais, uma situação que – vimos – pode beirar a ilusão e o ridículo. Neste momento, percebe que o modo de vida em que sempre acreditou não faz sentido: Dêmea reconhece que não pode ser um baluarte de valores imutáveis, uma vez que a realidade é transitória. Yamashita (2016) nos mostra que este monólogo de Dêmea é marcado pela questão da experiência que contraria a teoria. Para o estudioso, é exemplar que Micião tenha definido seu irmão como *inperitus* ("sem vivência" v. 98), justificando suas diferenças de posicionamento. O monólogo é o ponto culminante das pequenas modificações em sua personalidade que apontamos ao longo deste capítulo: paulatinamente, Dêmea se torna mais parecido com Micião, até o momento em que anunciar, no monólogo, que quer ser como ele.

Fazendo uma análise mais profunda, uma questão se levanta: será que Dêmea passa por uma transformação radical após testemunhar o envolvimento de Ctesifão com Báquide ou isso apenas dispara algo que sempre existiu, mas fora silenciado pelo *senex* em nome de seus ideais? A julgar pela abertura do monólogo, em que ele cita uma espécie de verdade absoluta sobre o relativismo de tudo, somos levados a pensar que Dêmea sempre oscilou em seu posicionamento. Ele expõe, então, os motivos de sua mudança:

860 *iam decurso spatio omitto. id quam ob rem? re ipsa repperi*
facilitate nihil esse homini meliu' neque clementia.
Id esse uerum ex me atque ex fratre quoiuis facilest noscere.
Ill' suam semper egit uitam in otio, in conuiuiis,
clemens placidu', nulli laedere os, adridere omnibus;
865 *sibi uixit, sibi sumptum fecit: omnes bene dicunt, amant.*
Ego ille agresti' saeuo' tristi' parcu' truculentus tenax

> E tudo por quê? Percebi, pelos fatos em si, que não há nada melhor em um homem do que a clemência e a bondade. Para quem quiser, é fácil reconhecer que isso é verdade, pelo exemplo do meu irmão e meu. Ele sempre levou a vida no ócio, em banquetes, sendo clemente, calmo, sem atacar ninguém, sorrindo para todos, [865] viveu para si mesmo, gastou consigo: todos o louvam e o querem bem. E eu, aquele bicho do mato, nervoso, triste, sovina, grosseiro, controlador…
> (*Adelph.* v. 860-6)

Dêmea, que usava os outros como exemplos, agora reconhece que ele e o irmão podem ilustrar que a clemência e bondade dão melhores frutos que a severidade. Para ele, há um contraste evidente entre sua *uita dura* e a vida de festas que supõe que seu irmão leva.[289] Por que seguir o *mos maiorum*, viver uma vida correta e silenciando os próprios desejos se o que importa para os outros são sorrisos e atos de suposta generosidade? Micião, aos olhos de Dêmea é uma figura paradoxal: ao mesmo tempo que em público é sempre sorridente e simpático, na realidade, vive para si mesmo e é egoísta. Dêmea não percebe que há mais um ponto de contato entre os dois: Micião não foi mais hipócrita que ele, uma vez que ambos buscavam a aprovação alheia, mas por caminhos diferentes. A principal questão deste monólogo, até agora, não é uma modificação de natureza íntima, mas como se é percebido pelos demais.[290] De fato, notemos que, neste momento, a questão de como criar os filhos ainda não apareceu, trata-se apenas de uma indignação por perceber como o mundo julga o certo e o errado de forma diferente de Dêmea. Note-se, por fim, que o velho ainda se define com termos pejorativos (v. 166) numa espécie de discurso indireto livre, em que ele internaliza o que julga que as demais personagens pensam sobre si.

Note-se que, como lembra Grant (1975: 57), embora Dêmea aceite que é desse modo que o mundo está organizado, há rancor e insatisfação[291] nessa percepção. Dêmea está influenciado por suas paixões, e notemos que a única dose de responsabilização que ele coloca sobre si é a de não ter percebido que, sendo o mundo defeituoso, de nada adiantava ser um representante da virtude. Em última instância sua "culpa" foi ser virtuoso demais num mundo vicioso,[292] o que está longe de ser uma autocrítica profunda.

Dêmea chega, finalmente, à relação entre ele e seus filhos:

dum studeo illis ut quam plurumum
facerem, contriui in quaerundo uitam atque aetatem meam:
nunc exacta aetate hoc fructi pro labore ab eis fero,
odium; ille alter sine labore patria potitur commoda.
Illum amant, me fugitant; illi credunt concilia omnia,
illum diligunt, apud illum sunt ambo, ego desertu' sum;

[289] Cf. Grant (1975: 55).
[290] Idem.
[291] Sobre o domínio das paixões neste monólogo, cf.: "This speech is riddeld with bitterness and jealousy, and as these are emotions which cannot stay concealed for long, we are not surprised when, at the end of the play, Demea reveals that his new amiability was simply a sham design to show Micio that his succes with the boys was the result of weakness and foolish indulgence" (Hunter, 1985: 108).
[292] Sobre a questão verdadeiramente em pauta no monólogo de Dêmea: "Vale sottolineare che nel monologo Demea non affronta mai la questione morale di principio, non si pone il problema di ciò che è giusto o ingiusto" (Perutelli, 2003: 174).

illum ut uiuat optant, meam autem mortem exspectant scilicet.
ita eos meo labore eductos maxumo hic fecit suos
paullo sumptu: ego miseriam omnem ego capio, hic potitur gaudia.

Ah, consumi minha vida e meus anos nessa dedicação a eles, dando o meu melhor. [870] E agora, passados os anos, este é o fruto que colho deles pelo meu esforço: ódio. Aquele outro, sem trabalho, fica com as coisas boas da paternidade. A ele, amam; a mim, evitam. A ele confiam todas as ideias, a ele querem bem, junto dele os dois estão; e eu estou abandonado. Que ele viva, eles querem; pela minha morte, com certeza, eles esperam. Assim, *meus* filhos, [875] criados com o *meu* esforço enorme, ele pegou para si sem custo nenhum. Eu fico com todo o sofrimento, ele, com as alegrias.

(*Adelph.* v. 868-76)

Dêmea se apresenta como um pai abandonado, cujos árduos esforços[293] não são reconhecidos e agora se vê só, trocado pelo irmão mais sociável. Em grande medida, ele crê que Ésquino e Ctesifão espelham o olhar da sociedade, pois também seriam manipulados pela benevolência do irmão. Ironicamente, perceber a "falha" moral de Ctesifão e ouvir do irmão que os jovens são bons rapazes que cometem pequenos deslizes não o tranquiliza, mas desperta rancor. Se Micião tem razão e não é preciso ser um pai severo e controlador, por que Dêmea foi desse jeito a vida toda? Aparentemente, apenas para granjear desprezo dos jovens. Nesse processo de lamento e de autocrítica, Dêmea nunca esquece Micião, a contraparte que pôs todo seu trabalho e sofrimento a perder. Como sempre, Dêmea não consegue refletir apenas sobre si mesmo, mas precisa, em maior ou menor nível, envolver o irmão. Dêmea enxerga o caso dos filhos e da criação de Micião como um reflexo do conflito que sempre viveu com o irmão, ou seja, mais um episódio de sua relação derrotada, em que um fica com os sofrimentos e o outro com os louros. Se a ignorância de Dêmea era fonte de riso, o monólogo insere seu ponto de vista e modifica a percepção da situação, suscitando piedade da audiência para com o velho.[294]

[293] Note-se, por exemplo, que para Traill (2013: 335), Dêmea não é um velho avarento como Euclião, da *Aulularia* de Plauto, pois há um motivo para economizar e ter apego às suas posses: o bem-estar do filho. Além disso, lembremos que Dêmea segue os valores campesinos ancestrais romanos de frugalidade, não se trata de um "defeito" isolado. Dêmea parece partilhar da síntese que Edwards (1993: 180) faz do pensamento moralista romano sobre o gasto financeiro: "[...] money should stay within the Family, allowing the sons to enjoy the same social position as their fathers, and contributing to the general stability of Roman society".

[294] Falando sobre a situação típica em que o *seruus callidus* engana o *senex*, portanto, subvertendo a hierarquia social, Parker (1989: 241) lembra que o *senex* é, tradicionalmente, um "blocking character", ou seja, uma personagem que atrapalha as demais e, dessa forma, impediria que a trama prosseguisse. Para o crítico, devido ao fato de que são as artimanhas do escravo que possibilitam que o enredo se desenvolva, a audiência nutre afeição pelo personagem. Acrescentamos que isso leva, na mesma medida, ao desprezo pelo *senex*. Nesse sentido,

Entretanto, mesmo quando se julga mais consciente, Dêmea ainda está enganado em diversos pontos, pois ainda enxerga o mundo de forma dicotômica: acredita que Ésquino confia tudo ao pai, enquanto Ctesifão esconde tudo dele. Claro, Dêmea chega a essa conclusão motivado pelo caso da citarista, em que todos sabiam do acontecido, menos ele. O espectador sabe, porém, que Ésquino não confiara ao pai adotivo a gravidez de Pânfila. Transtornado, Dêmea também imagina que os filhos anseiam mesmo por sua morte, provavelmente tendo em mente a ofensiva sugestão de Micião, no primeiro ato (v. 108-10) de que ele deveria ser mais liberal com os filhos para não os fazer esperar pelo momento da morte paterna e estarem livres. Se voltarmos ao quarto ato (v. 519-20), porém, veremos que mesmo com algum egoísmo, Ctesifão nunca desejou a morte do pai. A retórica de tranquilidade e zombaria de Micião envolveu Dêmea totalmente, que tem certeza de que sua vida não tem nenhuma preocupação.[295]

Dêmea se queixa duas vezes – e de modo muito parecido – sobre como os filhos querem bem a Micião: "a ele amam" *illum amant* (v. 872) e "a ele querem bem" *illum diligunt* (v. 873). Apontamos no primeiro e no quinto capítulo que a busca pelo afeto do filho era um dos critérios que motivaram Micião a adotar uma pedagogia mais liberal: o ato final nos mostra que o afeto e a *amicitia* do filho também eram importantes para Dêmea. Precisamos entender que Dêmea tentou se dedicar à integridade dos filhos como objetivo central em sua vida, sacrificando o carinho dos rapazes, mesmo que isso lhe fosse tão valioso quanto era para Micião. Há algo de irônico (não percebido pelo velho, cremos) na fala de Dêmea, que usa o termo *sumptu* (v. 876) que significa "gasto financeiro" para dizer que Micião tomou seus filhos sem custo nenhum, quando sabemos que se há algo que foi central para Micião foi seu dinheiro.

Dêmea anuncia, finalmente, a proposta de mudança que coroa suas reflexões:

> *Age age, nunciam experiamur contra ecquid ego possiem*
> *blande dicere aut benigne facere, quando hoc prouocat.*
> *Ego quoque a meis me amari et magni pendi postulo:*

Terêncio reverteria esse processo ao trazer o monólogo de Dêmea. Ainda sobre a inversão social perpetrada pelo escravo cômico e seu senhor, uma interessante comparação pode ser feita com o *status* dos atores na sociedade romana, pois, de acordo com Edwards (1993: 127): "Actors could be legally and socially marginalised but all eyes were focused on them. The theatre was a place where power and hierarchy were displayed; it was in the theatre that they could most easily be subverted. Actors could make new meanings for the words they spoke. They had no place in the social na political hierarchy, no *dignitas*, no honour. They had no status to lose. Paradoxically, this put them in a position of greate power".

[295] Wilner (1938: 31) bem expõe como – intencionalmente – a caracterização de Dêmea e Micião é parcial: "The writer of the *Adelphoe* puts into the mouths of Micio and Demea each brother's view of his own and his brother's way of life and principles; Micio's foster-son also expresses an opinion about his character; no one view is complete and accurate-the true picture must be built up by adding their separate points of view and subtracting their several prejudices (*Ad*. 40-80, 707-11, 855-81). But this illustration of the most sophisticated technique of character portrayal which we can find in the extant plays of Plautus and Terence goes beyond the limitations of a discussion of self-description".

880 *si id fit dando atque obsequendo, non posteriores feram.*
Deerit: id mea minime refert, qui sum natu maxumus..

> Vamos, vamos, vejamos o contrário, se eu conseguiria falar com carinho e fazer boas ações, já que ele me chama para isso. Eu também exijo ser amado e muito estimado pelos meus filhos. [880] Se isso acontecer dando e sendo condescendente, ninguém vai me superar. Vai faltar dinheiro, mas isso não me preocupa nada, já que sou tão velho.
> (*Adelph.* v. 877-81)

Atentemos para o fato de que Dêmea fará uma *tentativa*[296] de jogar conforme as regras do irmão; ele não anuncia que, a partir do fim de seu monólogo, seu comportamento será outro, efetivamente. Yamashita (2016) chama a atenção para o verbo *experiar* (v. 877) para mostrar que ele vai por em prática uma teoria. Nesse sentido, não há motivo para entendermos suas oscilações conforme a peça se desenvolve como contraditórias ou incoerentes, uma vez que a personagem se propôs a *tentar* uma transformação. É necessário entender, ainda, que Dêmea não promete tentar modificar suas profundas convicções, apenas assumir uma postura contrária a suas crenças, em nome do afeto dos outros. Diz Johnson (1968: 181):

> With *omito* he does not announce the necessity for (much less the possibility of) changing his life; rather he admits that life seems suddenly ugly and hopeless, and he himself a failure. *Omitto* is na angry cry of despair, for he sees himself now as Micio and the ohers see him, though he does not, as the denouement shows, in any way agree with their estimate.

Em última instância, Dêmea anuncia que será – ao menos em sua percepção – como o irmão. Voltando à questão que orienta nossa dissertação: em que medida podemos ver um discurso enganoso aqui? Este talvez seja o momento de interpretação mais complexa, pois Dêmea é sincero ao propor uma mentira. Isso significa que Dêmea está prometendo, basicamente, um discurso enganoso que omite seus próprios sentimentos, oculta a natureza irada que costuma demonstrar. Essa mentira, porém, nasce de um interesse sincero por ter o afeto dos demais.[297] Note-se que já está anunciado, na fala de Dêmea, o fator do exagero que o

[296] Traill (2013: 335-6) também nota que o monólogo de Dêmea é marcado pelo ódio e que suas propostas de mudanças de comportamento foram feitas de forma explosiva, sem perspectiva de mudanças reais. Para a estudiosa, ainda, seu vocabulário ressalta a experiência de simulação.

[297] No artigo *Types of self-recognition and self-reform in ancient drama* (1943), Browne descreve esse processo de um modo que contempla o caso de Dêmea: "The process may be described as moral regeneration or as the discovery of the better self: on a lower plane it may be no more than the sudden revelation that one has been acting wrongly, accompained by a resolution to alter one's course of action [...] it is not an *anagnorisis* in the Aristotelian sense [...] *Anagnorisis* par excellence, acording to the theory of Aristotle, involves recognition of the indentity of

veremos demonstrar no contato com as demais personagens, ao afirmar que, caso o afeto se conquiste doando e concordando com tudo, ele o fará mais do que qualquer outro (v. 880).

Em suma, o monólogo de Dêmea é construído de forma complexa e, se assim quisermos, enganosa. Não no sentido de que há mentiras, aqui, mas que há níveis profundos de leitura em que sinceridade e engano coincidem. Victor (2012: 687-8) busca demonstrar que Dêmea faz um discurso propositalmente ambíguo, pois o interesse de Terêncio era trazer um final diferente e surpreendente. Destaca o verbo *omitto* (v. 860), por exemplo, que não precisaria representar, necessariamente, abandonar o modo de vida, mas uma simples pausa. Nesse sentido, nos versos 887-888 ele só prometeria experimentar as forças de uma mudança de atitude, não que ele vai viver para sempre de outra forma. O crítico prossegue e afirma que tudo não passava de um plano desde o início e que *dando atque obsequendo* (v. 870), formas impessoais do verbo, referir-se-iam a Micião, mesmo que ninguém pudesse supor isso a essa altura. Ainda que reconheçamos a validade dessa leitura, julgamos que ela soa descabida quando lembramos que nos versos 911-5, Dêmea anuncia um interesse por fazer o irmão perder todo o dinheiro: parece-nos mais coerente entender que nesses versos, o *senex* tenha tido uma nova ideia, não que ele verbalize algo que já estaria implícito no monólogo.

Vimos, no monólogo de Sanião (v. 196-208), como a personagem apresenta dúvidas e oscilações e vimos, no de Micião (v. 141-54), que pode haver discurso enganoso nessa seção do texto. Embora os procedimentos de composição deste monólogo sejam próprios, as características que apontamos nos anteriores também se manifestam aqui: Dêmea está tomado pelos seus afetos e pela fúria contra seu irmão[298] e pretende contrariar publicamente sua natureza em troca de reconhecimento. Veremos, porém, que novas possibilidades se abrirão para o velho, conforme o último ato se desenrolar.

6.2 Mentir para desmascarar a verdade: o discurso enganoso de Dêmea e o fracasso de Micião

A entrada de Siro permite que Dêmea ponha em prática sua nova e forjada postura, como vemos a seguir:

> *SY. Heus Demea, orat pater ne abeas longius.*
>
> *DE. Quis homo? o Syre noster, salue: quid fit? quid agitur?*

persons [...] Aristotle is interested in recognition of one's own identity, but he does not mention recognition of one's own character" (1943: 163-4).

[298] Cf. a leitura de Bustos (2009: 71) de que Dêmea, mesmo quando reconhece que cometeu erros (não tanto no âmbito teórico, mas no relacionamento com os filhos), ao mesmo tempo, tem a crença de que Micião também estava errado.

SY. Recte. DE. Optumest. (iam nunc haec tria primum addidi
praeter naturam: 'o noster, quid fit? quid agitur?')
seruom haud inliberalem praebes te et tibi
iubens bene faxim. SY. Gratiam habeo.

Siro: Ei, Dêmea, seu irmão está pedindo que não vá para longe.

Dêmea: (*visivelmente cortês*) Quem é esse homem? (*num exagerado cumprimento*) Oh, Siro, meu caro, tudo bem? Como vai? Como estão as coisas?

Siro: (*estranhando*) Tudo bem…

Dêmea: (*à parte*) Ótimo! Já comecei com três coisas [885] contrárias à minha natureza: "oh, meu caro, como vai, como estão as coisas". (*ao escravo*) Você tem se mostrado um escravo nem um pouco desprezível, e gostaria de lhe retribuir de bom grado.

Siro: (*ainda confuso*) Obrigado…

(*Adelph.* v. 882-7)

Siro é o primeiro alvo do discurso enganoso de Dêmea, sendo tratado com grande cortesia. Os versos 884-5, no aparte do velho, tornam evidente que tudo aquilo é "contrário à sua natureza", tratando-se de fingimento, ou seja, do primeiro discurso enganoso praticado em cena pela personagem que, até então, fora iludida e manipulada por todas as outras.[299] Nesse sentido, é curioso que o primeiro a ser enganado por Dêmea seja uma das personagens que mais o iludiu: neste novo duelo de fraude e astúcia, Dêmea sai vitorioso pela primeira vez. A opinião de Dêmea sobre Siro é indiscutivelmente mentirosa, sendo que sempre julgara que ele foi um dos maiores vilões, ao lado de seu irmão. Justamente, há uma evidente ironia para o público quando Dêmea anuncia que gostaria de retribuir aquilo que Siro tem feito (v. 887-8). Siro conhece a natureza irada do velho, tinha motivos para desconfiar de sua gentileza, por isso, fica reticente com a suposta mudança de atitude. Dêmea prossegue com seu discurso enganoso, agora com a entrada de Geta, escravo de Sóstrata:

DE. O qui uocare? GE. Geta. DE. Geta, hominem maxumi
preti te esse hodie iudicaui animo meo.
nam is mihi profectost seruo' spectatus satis,
quoi dominu' curaest, ita uti tibi sensi, Geta,
et tibi ob eam rem, siquid usus uenerit,

[299] O contraste entre atitudes não precisa ser usado apenas entre indivíduos, mas nas mudanças que uma única personagem sofre, sinceras ou forjadas, sendo estas últimas o caso de Dêmea, de acordo com Wilner (1930: 63).

lubens bene faxim. meditor esse adfabilis,
et bene procedit. GE. Bonus es, quom haec existumas.
DE. Paulatim plebem primulum facio meam.

Dêmea: (*caricaturalmente enfático*) Geta, hoje julgo em meu coração que você é o homem de mais elevado valor. De fato, para mim, escravo de confiança é aquele que cuida dos interesses de seu patrão, como vi você fazer, Geta, e, [895] por causa disso, se tiver oportunidade, vou lhe fazer bem. (*à parte*) Agora me preparo para ser afável e ter um bom resultado.
Geta: (*tocado, retribui*) Bondade sua pensar assim.
Dêmea: (*à parte*) Devagarzinho, vou conquistando essa ralé.
(*Adelph.* v. 891-8)

A ideia da retribuição (*lubens bene faxim* v. 887 e 896) pelo valor de alguém é um dos alicerces do novo discurso de Dêmea em busca da simpatia de todos. O engano de Dêmea é mais complexo quando direcionado a Geta. As atitudes do escravo estão efetivamente em consonância com o que o velho considera justo, mas o engano consiste na aparência amável e laudatória de Dêmea, destoante daquilo que vimos dele na peça. Com efeito, o *senex* faz outro aparte, ressaltando que está em fingimento generoso. Siro e Geta pertencem ao mesmo estrato social, tratado pejorativamente pelo velho como "ralé" (*plebem* v. 898).[300] Seu próximo passo será ganhar o afeto de Ésquino, homem livre, mas ainda um *adulescens*.

Ésquino entra em cena aborrecido com a demora para aprontar o casamento ("gastaram o dia todo em preparativos" *in adparando consumunt diem* v. 900) e, após ele e seu pai biológico se saudarem, Dêmea se define de modo intensamente afetusoso: *tuos hercle uero et animo et natura pater qui te amat plus quam hosce oculos* ("seu pai de verdade, pelo espírito e pela natureza, que o ama mais que a seus próprios olhos" v. 902-3).[301] Dêmea está, a olhos vistos, sendo hiperbólico em sua manifestação afetiva, embora não haja motivos, uma vez mais, para desconfiarmos de sua sinceridade, nesse ponto: manifestar amavelmente e

[300] Cupaiuolo (1991: 83, 86) enxerga nos fatos de Dêmea começar tratando bem os escravos e pedir a libertação de Siro, um novo padrão de representação dos *seruus* na comédia romana, mais humanizado e menos instrumental. Para o crítico, isso também se evidencia no fato de que as piadas com tortura a escravos se tornam muito menos frequentes em Terêncio do que em Plauto. Acrescentamos que Dêmea usa a palavra *homo* (v. 891) para se referir ao escravo, ressaltando seu aspecto humano.
[301] "Amar mais que aos próprios olhos" é a mesma expressão que fora usada por Ésquino para se referir a Micião, depois de ter solucionado a situação com Pânfila (v. 701). Aparentemente, trata-se de uma afirmação cujo tom exagerado era facilmente identificável, considerando que, da primeira vez que fora pronunciada, o próprio Micião repara ser uma hipérbole quando, divertido, questiona se Ésquino ama mais a seu pai do que a sua esposa (v. 702).

exageradamente[302] (como ele prometeu no monólogo) tais sentimentos são, porém, contrários à sua natureza, é discurso enganoso. Dêmea sugere uma solução às queixas do rapaz sobre a demora do casamento:

uin tu huic seni auscultare? AE. Quid? DE. Missa haec face,
hymenaeum turbas lampadas tibicinas,
atque hanc in horto maceriam iube dirui
quantum potest: hac transfer: unam fac domum;
transduce et matrem et familiam omnem ad nos. AE. Placet,
pater lepidissime. DE. (Euge! iam lepidus uocor.
Fratri aedes fient peruiae, turbam domum
adducet, [et] sumptu amittet multa: quid mea?
Ego lepidus ineo gratiam. Iube nunciam
dinumeret ille Babylo uiginti minas.)

Dêmea: Dispense esse himeneu, os convidados, as tochas e as flautistas e mande derrubar esse muro do jardim o quanto antes. Carreie-a para cá, transforme tudo numa casa só e [910] traga a mãe e a família toda até nós.
Ésquino: (*comovido*) Adorei, meu pai maravilhoso!
Dêmea: (*à parte*) Ora! Já estou sendo chamado de "maravilhoso". As portas da casa do meu irmão vão se escancarar, ele vai levar uma multidão para dentro de casa e gastar uma fortuna. E eu? Eu, maravilhoso, vou cair nas boas graças. [915] Ponham as vinte minas na conta do Sr. Generosidade.
(*Adelph.* v. 906-15)

Numa primeira leitura, a proposta de Dêmea parece descabida: que direito ele tinha de propor alguma reforma na casa de Micião, e Ésquino de lhe agradecer como se fosse um grande sacrifício de sua parte? Porém, é possível entendermos que a atitude seria a mais justa para ajudar a moça recém-saída do trabalho de parto e a família desamparada, e que Ésquino tinha certeza de que o benevolente pai adotivo aceitaria e agradeceria a Dêmea por ter sugerido uma grande ideia.[303] O aparte de Dêmea (v. 911-15) traz importantes informações para nossa análise sobre o comportamento da personagem desde que saíra de seu monólogo. Em primeiro lugar, apontamos que o desejo de ser bem quisto (principalmente pelos filhos) já fora anunciado antes e, agora, é reiterado por sua satisfação de ser considerado um pai "maravilhoso". Tal ato lhe

[302] Nas palavras de Taladoire (1972: 93) Dêmea faz uma "démonstration par l'absurde".
[303] Sugestão de leitura concedida pela professora Isabella Tardin Cardoso, no exame de qualificação.

confirmaria sua hipótese de que o carinho filial é negociável.

Lembremos também que o monólogo de Dêmea trouxe sua mágoa para com Micião. Nesse sentido, este aparte revela uma nova possibilidade para seu plano: além de despertar o carinho de todos pela generosidade – algo que ele já constatou não ser muito difícil – pode se vingar de Micião, inverter a situação: a partir daquele momento, Micião arcaria com as dificuldades, e ele ficaria com a boa fama. Seu discurso enganoso toma um novo rumo: mostrar que a verdadeira personagem ridícula da trama não era ele, mas Micião e seus apoiadores. Os versos 911-15 seriam o momento de verbalizar o que estaria de forma confusa em sua mente.

Dêmea começa, então, a dar ordens aos escravos: ordena que Siro, que pertence a Micião, derrube o muro (*dirue* v 916) e que Geta vá buscar as mulheres para que se juntem à casa do irmão ("e você, busque-as lá dentro" *tu illas abi et transduce* v. 917). Arrebatando elogios admirados dos escravos e do filho (*di tibi, Demea, bene faciant, quom te uideo nostrae familiae tam ex animo factum uelle* "Que os deuses o abençoem, Dêmea, pois vejo você cuidar de coração do destino de nossa família" v. 917-18), Dêmea, habilmente, está manipulando a ideia de Micião, há pouco defendida, de que entre amigos tudo é comum: se ele pode receber Ctesifão em sua casa, Dêmea não poderia dar ordens a seus escravos?

Quando Micião volta ao palco (v. 924) vemos outra esfera do plano de Dêmea se delimitar:

MI. Iubet frater? ubi is est? Tu[n] iubes hoc, Demea?
925 *DE. Ego uero iubeo et hac re et aliis omnibus*
quam maxume unam facere nos hanc familiam,
colere adiuuare adiungere. AE. Ita quaeso, pater.
MI. Haud aliter censeo. DE. Immo hercle ita nobis decet.

Micião: Meu irmão mandou? Onde ele está? (*avistando Dêmea*) Você dá ordens por aqui, Dêmea?

Dêmea: Na verdade, eu comandei neste caso e em todos os outros que pude para que juntássemos nossas famílias ao máximo, protegêssemos, ajudássemos, casássemos...

Ésquino: (*a Micião*) É isso que eu peço, pai.

Micião: (*não sendo possível contrariar a fala de ambos*) Não penso diferente.

Dêmea: Na verdade, por Hércules, é isso que se espera de nós.

(*Adelph.* 924-28)

Pela primeira vez, vemos Micião publicamente contrariado. Porém, como ele poderia questionar as ordens dadas por Dêmea se elas são tão justas e boas para a família pobre que agora se entrelaçava com a sua? Diante do filho e de outras pessoas, como Micião poderia se mostrar mesquinho e negar atos de bondade? Dêmea não está errado: o irmão realmente toma muitas atitudes que contrariam suas reais intenções para manter uma imagem positiva. A atitude de Micião nos versos supracitados levantam questões sobre suas atitudes ao longo da peça: terá ele resolvido todo o problema com Pânfila por um senso de virtude ou apenas para preservar sua imagem, pois seria isso que se esperaria dele (*nobis decet* v. 928)? O *senex urbanus* nunca foi além do estritamente necessário[304] para beneficiar os demais, mas é nesse ponto que Dêmea incide: quer a generosidade exagerada, condizente com a imagem que tinha de Micião.

O próximo passo da vingança de Dêmea é convencer Micião a se casar com Sóstrata: *hanc te aequomst ducere* ("É justo que se case com ela" v. 933). Podemos entender que essa ambição mostra que ele quer não só ser como o irmão, mas que o irmão seja como ele, perdendo sua solteirice diferencial. O velho busca convencer o irmão pelo senso do dever, exaltando as virtudes de Sóstrata, como "distinta e decente" (*proba et modesta* v. 930) e suas dificuldades, sendo "idosa", *natu grandior* (v. 930), e "sozinha" *sola* (v. 932). Micião não pensara a respeito disso, mas não pode ignorar o sofrimento da mulher na frente de todos e vai ter de aplicar a outro a *generosidade* que sempre dedicou apenas aos seus. Micião segue publicamente contrariado, algo que já é um elemento de derrota, uma vez que Dêmea nunca o vira assim. Dêmea ainda faz uma paródia que retoma os versos 107 em que o irmão o convida a ser mais humano e permitir que o filho erre: agora, é Micião que deve ter humanidade e aceitar o casamento com Sóstrata.

O desconforto de Micião é tamanho, que o ágil embate entre ele, seu irmão e o filho persiste por 11 versos (934-45) até que ele ceda aos apelos dos interlocutores: *etsi hoc mihi prauom ineptum absurdum atque alienum a uita mea uidetur, si uos tanto opere istuc uolti', fiat* ("Ainda que eu ache isso errado, estúpido, absurdo e contrário à minha vida, se é isso que vocês tanto querem, que seja." v. 944-5). Micião não consegue esconder sua contrariedade ao se ver refém da imagem que criou de si.

[304] De fato, Lord (1977: 201) afirma que Micião é apolítico, uma vez que lida apenas com as necessidades suas e de Ésquino, sem se preocupar com questões mais amplas, da cidade e legais.

Atentemos a alguns elementos do confronto supracitado (v. 934-45). Esta é a primeira vez que vimos Micião exasperado com Ésquino.[305] O rapaz cometer seus erros não o fez "perder a cabeça" na sua frente, mas vê-lo contrariando seus interesses, sim. Ésquino é chamado de "bobo" (*asine* v. 936) pelo pai, quando vê que o rapaz aceitara a argumentação de Dêmea e era usado como arma por ele. Micião ainda o chama de "doido" (*insanis* v. 937) após Ésquino implorar que se case com Sóstrata. O *senex urbanus* explode, ainda, quando manda o rapaz fazer promessas com o dinheiro que é realmente dele: *promisti autem? de te largitor, puer* ("Mas *você* prometeu? Doe o que é seu, menino!" v. 940). A queda de Micião atinge um ponto simbolicamente muito importante: pela primeira vez, ele nega o acesso do filho a suas posses. Curioso observarmos, por fim, que Ésquino pode ter usado de um discurso enganoso ao afirmar que prometera a Sóstrata que seu pai se casaria com ela (*Fac<e>: promisi ego illis* "Faça, eu mesmo prometi a elas" v. 940), pois não temos nenhuma indicação disso até então. Ora, Ésquino, mais uma vez, mentiu para proteger a todos, mas, dessa vez, Micião passará por um sacrifício real. O *senex* prova do próprio veneno, ao criar um rapaz retoricamente habilidoso, mas que acaba usando isso contra o próprio pai.[306]

Notemos que a derrota de Micião também se dá no aspecto financeiro. Ele sempre evitou se envolver com questões graves, como se o dinheiro comprasse sua tranquilidade, mas aqui, ao contrário, o dinheiro é a causa do problema, pois transforma em dever o oferecimento de ajuda à família vizinha.[307] Dêmea, satisfeitíssimo, cobra cruelmente que o irmão seja generoso (*age prolixe, Micio* v. 943), usando uma característica que sempre foi de Micião, mas que causa, agora, verdadeiro impacto. Ainda sobre a aparente mudança de comportamento de Micião, note-se seu ineficaz apelo ao bom senso sobre a comicidade de um homem de sua idade se casando: *ego nouo' maritus anno demum quinto et saxegensumo fiam atque anum decrepitam ducam?* "Eu, do alto dos meus sessenta e cinco anos virando recém-casado... e com aquela velha acabada?" v. 938-9) conseguiu convencer os demais de que não seria uma boa

[305] Traill (2013: 337) observa que a simulação de Dêmea faz Micião ver, pela primeira vez, o gasto como uma forma de extravagância. Em última análise, Dêmea foi efetivo em sua "pedagogia enganosa".

[306] Neste ponto, o paralelo entre o enredo de *Adelphoe* e de *As Nuvens* de Aristófanes não parece distante. Em primeiro lugar, ambas as peças tratam do confronto entre uma educação tradicional rural e os novos hábitos trazidos pelos urbanos suspeitos, seja Micião ou Sócrates e seu pensatório. Na peça grega, a fim de se livrar dos cobradores de dívidas, Estrepsíades envia seu filho Fidípides para estudar com Sócrates e aprender a manipulação discursiva, ou, a transformar o argumento fraco em forte, o injusto em justo. Fidípides aprende tais técnicas e espanca o próprio pai, argumentando sobre a retidão de tal atitude. Estrepsíades e Micião, *mutatis mutandis*, confiam em caminhos mais livres e fornecem ao filho instrumentos para se voltarem contra si.

[307] Terá Dêmea se lembrado do que lhe foi dito por Hegião nos versos 501-4 sobre os deveres dos homens poderosos? *Quam uos facilimi agiti', quam estis maxume/ potente dites fortunati nobiles,/ tam maxume uos aequo animo aequa noscere,/ oportet, si uos uolti' perhibere probos*: "Quanto mais facilmente alguém tem as coisas, quanto mais poderoso, rico, nobre, afortunado alguém é, mais deve, de ânimo justo, reconhecer a justiça, para ser considerado bom".

ideia.[308] Chamar Sóstrata de "velha acabada" (*decrepitam* v. 939) dificilmente seria ouvido de sua boca nos momentos anteriores de completa tranquilidade. Ora, se Micião se torna uma personagem irritadiça, trocando de papel com Dêmea, observa-se que a ira não é uma questão de natureza, mas da situação e da imagem mostrada para o mundo e para o outro.

Ésquino faz uma constatação interessante sobre o amor pelo pai. Quando o vê ceder, finalmente, Ésquino afirma *merito te amo* (v. 946 "Com razão eu te amo") e Dêmea concorda placidamente: *uerum...* ("É verdade" v. 946). Curioso notar, primeiramente, que para Ésquino, o amor não é um sentimento existente *a priori*, mas algo que se constrói ou conquista e que seu pai conseguiu fazê-lo. Esta passagem dialoga com o monólogo que Ésquino fez (v. 707-11) maravilhado com o fato do pai ter solucionado todo o impasse com a família vizinha. As interpretações são ambíguas: seria o *adulescens* um interesseiro que apenas entrega seu amor àqueles que atendem a seu interesse? Ou ainda, seria ele um rapaz nobre que realmente considera a generosidade um aspecto positivo e que torna um homem digno de admiração e afeto? Vendo o monólogo do quarto ato em perspectiva, a segunda leitura não parece distante. Entretanto, independentemente do posicionamento que adotemos, Dêmea enxerga apenas o lado negativo dessa relação, quando vê o filho biológico dizer que ama Micião quando ele faz o que ele esperava.

A próxima cartada de Dêmea contra a generosidade de Micião é Hegião, o respeitável *senex*. Seria mesquinho negar a ele, um homem pobre e vizinho (*adfini nobis, pauper* v. 948), parte da propriedade que Micião tem fora da cidade: *agellist hic sub urbe paullum quod locitas foras: huic demu' qui fruatur* ("há aquele pequeno terreno, debaixo da cidade, que você aluga. Doemos a ele para usufruir" v. 949). Atente-se para a resposta de Dêmea, quando questionado sobre o quão pequeno o terreno realmente era (*paullum id autemst* "e ele é pequeno, por acaso?" v. 950):

950 *huic demu' qui fruatur. MI. Paulum id autemst ? DE. Si multumst, tamen*
faciundumst: pro patre huic est, bonus est, noster est; recte datur.
Postremo nunc meum illud uerbum facio, quod tu, Micio,
bene et sapienter dixti dudum: 'uitium commune omniumst,
quod nimium ad rem in senecta attenti sumus'? Hanc maculam nos decet
955 effugere: et dictumst uere et re eapse fieri oportet. MI. Gaudeo.

[308] Dorey (1962: 38) cita que Donato afirma que, apesar do casamento entre Micião e Sóstrata já estar presente no texto de Menandro, o fato de o velho ficar contrafeito é uma novidade de Terêncio. Nesse sentido, a escolha de Terêncio demonstraria seu interesse por que Micião passasse claramente por uma derrota. No *corpus* de Plauto, é fácil a comparação entre Megadoro de *Aul.* que, como Micião, não tem interesse em se casar. Megadoro, por sua vez, muda de ideia, enquanto Micião parece ter sido forçado.

MI. Quid istic? Dabitur quando quando quidem hic uolt. AE. Mi Pater!
DE. Nunc tu mihi es germanus frater pariter animo et corpore.
(suo sibi gladio hunc iugulo.)

[...] mesmo que seja grande: ele é como um pai para ela, é um homem bom e é um dos nossos, agora. Que seja tratado corretamente. Por fim, Micião, não estou fazendo minhas as palavras que você bem e sabiamente disse há um tempo: "Todos temos vícios, pois na velhice ficamos presos demais às coisas"? Devemos [955] fugir desse estigma, você disse com razão e convém que assim seja.
Ésquino: Meu pai!
Micião: Qual o sentido disso? Que lhe seja dado, se é isso o que quer.
Dêmea: Fico contente. Agora é meu irmão de corpo e de alma. (*à parte*) Empalei-o com a própria espada.
(*Adelph.* 950-8)

Dêmea revela uma insuspeita habilidade de manipular as demais personagens. Como fez nos v. 800-2, quando invocou o acordo proposto pelo irmão para que cada um cuidasse apenas de um rapaz, agora Dêmea empalou-o com sua própria espada (*suo sibi gladio hunc iugulo* v. 958) usando contra Micião seu argumento de que o vício da velhice é ficar preso demais aos próprios bens (v. 832-4). O que justifica o fracasso e o sucesso da primeira e segunda tentativa de inversão é a presença de público: no primeiro caso, os *senes* estavam a sós, no segundo, Ésquino assiste a tudo e Micião se vê forçado a defender sua imagem generosa. Nesse sentido, Dêmea ainda aprendeu que Micião precisa agradar a seu filho, de modo que, dificilmente, negar-lhe-ia algo. Poderíamos dizer, por fim, que Dêmea faz o irmão "empalar-se com sua espada" em dois sentidos: usa dos seus argumentos e de sua generosidade para derrotá-lo e, ainda, sem ter ciência disso, usa do discurso enganoso para derrotar uma das personagens mais enganadoras ao longo da peça.[309]

No v. 958, Siro retorna ao palco dizendo *factumst quod iussisti, Demea* ("Fizemos o que pediu, Dêmea"). Em se tratando de discurso enganoso, não é coincidência que a armadilha final plantada por Dêmea envolva Siro, o ardiloso escravo que mais vezes o enganou na peça. Estamos testemunhando uma desforra de Dêmea, que vai perdendo a imagem totalmente inocente e iludida e passa a ser senhor de seu dicurso. Atentando para as estratégias do *senex*,

[309] Nas palavras de Johnson (1968: 182): "Demea parodies the *liberalitas* and the *humanitas* of Micio to expose their limitations and preconceptions, and by this parody he takes his revenge, altering Micio's life radically by an ingenious pallication of Micio's methods to Micio".

vemos que ele tirou lições de seus dois confrontos principais com Siro: cobre o interlocutor de elogios – ou seja, diz o que ele gostaria de ouvir – e usa de uma ironia que escapa ao outro, inebriado por falsos elogios.

Primeiro, Dêmea mente que considera Siro um homem bom que merecia ser libertado: *frugi homo's. Ergo edepol hodie mea quidem sententia iudico Syrum fieri esse aequom liberum* ("Você é um homem equilibrado. Sendo assim, por Pólux, penso aqui comigo que é justo que Siro seja libertado hoje" v. 959-60). Dêmea se fortalece em sua hipótese do "escambo" de afetos, pois Siro começa a louvá-lo, tocado pela perspectiva de se ver em liberdade: *o noster Demea,/ edepol uir bonu's* ("Oh, meu caro Dêmea, por Pólux que você é um homem bom!" v. 961). Siro ainda relembra sua dedicação à família e como ele auxiliou na instrução dos meninos, empregando em profusão palavras como *curaui* ("cuidei" v. 962), *sedulo* ("zelo" v. 962), *docui* ("ensinei" v. 963), *monui* ("aconselhei" v. 963), e *praecepi* ("instruí" v. 963). Dêmea responde com ironia, mas o *seruus callidus* não é capaz de perceber:

> *DE. Res apparet: et quidem porro haec, opsonare cum fide,*
> *scortum adducere, adparare de die conuiuium:*
> *non mediocris hominis haec sunt officia. SY. O lepidum caput!*
> *DE. Postremo hodie in psaltria ista emunda hic adiutor fuit,*
> *hic curauit: prodesse aequomst. alii meliores erunt.*
> *denique hic uolt fieri.*
>
> **Dêmea:** Isso é evidente. (*irônico*) E digo mais, encher a barriga fiado, [965] trazer prostitutas, preparar banquetes em plena luz do dia… não são tarefas de um homem qualquer.
> **Siro:** Oh, que coração maravilhoso.
> **Dêmea:** Além do mais, hoje ele foi o cérebro por trás da compra da citarista, cuidou de tudo: é justo recompensá-lo, os outros se tornarão melhores. Além disso, é o que ele (*indica Ésquino*) quer.
> (*Adelph.* v. 964-9)

Por tudo o que Dêmea demonstrou ao longo da peça, é evidente que, para ele, as atitudes de Siro são criminosas. Contudo, ele mente e usa de ironia para manter sua imagem perfeita e vingar-se do irmão, que agora perderá um escravo. Uma vez mais, o desejo de Ésquino é o voto de Minerva que faz Micião, contrariado, conceder o que Dêmea alegou ser justo: *si quidem hoc uolti': Syre, eho accede huc ad me:liber esto* ("se é o que você quer mesmo... Siro, venha para perto de mim: você está livre" v. 969-70). Note-se, também, a personagem facilmente

manipulável que Ésquino é, pois não houve nenhum indício de que o rapaz quisesse a liberdade do escravo, mas, uma vez sugerido pelo velho, ele prontamente concorda (*cupio* v. 969). Dêmea ainda consegue um benefício a mais em sua empreitada para castigar Micião, pois Siro pede que sua esposa também seja libertada: *utinam hoc perpetuom fiat gaudium,/ Phrygiam ut uxorem meam uma mecum uideam liberam!* ("Quem dera essa alegria fosse perpétua, ao ver Frígia, minha esposa, ser libertada junto comigo!" v. 972-3). Mantendo sua forjada postura de educação e gentileza, Dêmea prontamente exalta as virtudes de uma personagem que até então, não existia na trama: *optumam quidem mulierem* ("Uma mulher excelente, de fato" v. 974). E mais, quando Siro anuncia que ela fora a ama de leite do filho de Ésquino e Pânfila (*et quidem tuo nepoti huius filio/ hodie prima mamam dedit haec* "E que hoje primeiro deu de mamar a seu neto, filho do seu filho" v. 974-5), Dêmea logo finge concordar inteiramente e alega que o justo seria libertá-la: *hau dubiumst quin emitti aequom siet* ("não há dúvida de que é justo que seja libertada" v. 976).

Piorando a situação ainda mais, Dêmea sugere que Micião cumpra com seu dever e conceda dinheiro ao escravo recentemente liberto, para auxiliá-lo em sua nova vida:[310] *si quidem porro, Micio/ tu tum officium facies, atque huic aliquid paullum prae manu/ dederis, unde utatur: reddet tibi cito* ("E mais, Micião, se você cumprir mesmo com o seu dever e der a este aqui algum dinheirinho de onde ele possa obter sustento, em pouco tempo ele devolverá." v. 979-81). Pessionado por todos os lados, Micião dá uma resposta evasiva: *post consulam*

[310] Aproximando Siro de um *seruus callidus* plautino típico, é interessante vermos que sua trajetória e, principalmente, seu destino, estão de acordo com a análise proposta por Segal (1968: 144): "But the most significant single feature of Plautine comedy is the very fact that the lowly slaves who are so readily tortured and beaten in real life can go "too far" with impunity. The licence to go "too far" is the essence of both the comic and the festival spirit". Siro é constantemente ameaçado de violência por Dêmea (e por Geta), mas nunca é realmente agredido. Mais ainda, consegue a liberdade para si e para sua esposa com uma "ajuda de custo" para prosseguir com sua vida. Parker (1989: 238) também explora a questão do humor contido nas ameaças de violência contra os *serui*. Sobre tal licenciosidade, cf. Dupont (1995: 37; 38) escreve: "A questo bisogna ancora aggiungere che i Latini chiamano *licentia* tipica dei giochi, una libertà, un'impunità temporanea [...] L'universo del *ludus* è piuttosto quello 'non serio', del 'senza conseguenze'". Parker ressalta que a libertação de um escravo era um dos elementos mais temidos pela sociedade romana da época (que enfrentara diversas guerras e ao menos duas rebeliões de escravos (cf, Liv. *Ab urb.* 33.36.1-3; 39.29.8-1) e guerras que afastaram os homens adultos da urbe) e, partindo de uma curiosa análise pela perspectiva freudiana, afirma que a sociedade zomba daquilo que a atemoriza. Para uma visão alternativa sobre o fascínio do *seruus callidus* sobre a audiência romana, cf. McCarthy (2000: 19-20), que propõe que as relações de dominação não são estáticas, o que implica que todos são, em certa medida, subordinados a alguém, de modo que a insubordinação do *seruus callidus* uniria o público, antes de separá-lo: "[...] the slave's social role as na instrument of the master's will makes him or her the perfect choice for a dramatic embodiment of the fantasies of the free population as a whole" (McCarthy, 2000: 21). O destino de Siro é diferente, em grande medida, dos demais escravos plautinos, que, de acordo com Parker (idem), ressaltam o caráter de exceção da comédia, ao afirmar que foram punidos no dia anterior e que o serão no seguinte. A personagem de Siro, por sua vez, sugere uma mudança radical em sua existência: "It is simple to say that comedy as a genre requires a happy ending with a reconciliation. This clearly applies to the servus callidus in Plautus, since the social order is not disturbed, or rather, is disturbed only momentarily. The plays end, often due to the very machinations of the slave, with marriage and legitimate children, the son and the father in harmony again, and the slave still a slave" (Parker, 1989: 241).

("Vou pensar mais tarde" v. 983). *Postremo a me argentum quantist sumito* ("Depois você receberá a quantia de mim" v. 977), afirmou Dêmea, provocando o irmão publicamente, como se o que o impedisse de conceder o dinheiro fosse o interesse em preservar os bens: uma nova inversão de Dêmea, que sempre fora menosprezado como avarento pelo irmão.

O plano de Dêmea é tão bem-sucedido, que ele recebe a maior parte dos louros pela liberação do escravo. Siro diz *omnibu' gratiam habeo, et seorsum tibi praeterea, Demea* ("sou grato a todos e principalmente a você, Dêmea" v. 971), *di tibi, Demea, omnes semper omnia optata offerant* ("Que todos os deuses, Dêmea, sempre lhe concedam tudo o que desejar" v. 978), *o uir optume* ("Oh, que homem excelente" v. 983). Ésquino, por sua vez, clama *o pater mi festiuissime* ("Oh, meu pai tão maravilhoso!" v. 983). Ver o escravo e – principalmente – o filho admirados pelo seu irmão que nunca despertou nada além de deboche ou piedade foi duro para o orgulho de Micião, que questiona a mudança abrupta de comportamento de Dêmea: *quid istuc? Quae res tam repente mores mutauit tuos?/ quod prolubium? Quae istaec subitast largitas?* ("Mas que negócio é esse? O que foi que mudou seu jeito tanto assim de repente? Que airosidade é essa? Que generosidade tão súbita é essa?" v. 984-5).[311] Dêmea, então, desmascara a si mesmo:

> *ut id ostenderem, quod te isti facilem et festiuom putant,*
> *id non fieri ex uera uita neque adeo ex aequo et bono,*
> *sed ex adsentando indulgendo et largiendo, Micio.*
> *nunc adeo si ob eam rem uobis mea uita inuisa, Aeschine, est,*
> *quia non iusta iniusta prorsus omnia omnino obsequor,*
> *missa facio: ecfundite, emite, facite quod uobis lubet.*
> *Sed si [id] uolti' potiu', quae uos propter adulescentiam*
> *Minu' uideti', magis inpense cupiti', consulitis parum,*
> *haec reprehendere et corrigere me et [ob]secundare in loco,*
> *ecce me qui id faciam uobis.*

> **Dêmea:** Eu vou lhe dizer. Para provar isto: que esses aí te acham gentil e generoso

[311] Perutelli (2003: 184-6) traz a hipótese de que a partir desta fala de Micião, temos outro *furtum* de Terêncio de uma obra de Cecílio. O crítico observa a semelhança entre a fala do *senex* e o verso de Cecílio (91 R) *quod prolubium, quae voluptas, quae te lactat largitas?* De acordo com ele (2003: 184): "Il verso in questione si trova inserito nel punto culminante della strana e paradossale conversione di Demea, così come, secondo tutte le ricostruzioni, doveva trovarsi in Cecilio al momento di una repentina conversione di un vecchio rigido e avaro". Preocupado com a questão de uma "originalidade" terenciana no tocante ao final de *Adelphoe*, o crítico lança a conjectura de que o final da peça tenha sido contaminado de outra peça de Menandro da qual Cecílio teria se servido anteriormente. Foge ao escopo de nossa dissertação constatar se a reflexão de Perutelli procede ou não.

> não por causa de uma vida verdadeira, ou ainda porque você seja justo e bom, mas por concordar com tudo, deixar passar e ser pródigo, Micião. Agora, Ésquino, se minha vida lhe parece odiosa porque não tomo o injusto por justo, nunca aceito tudo sem pensar, você é livre: viva de gostos e de gastos, faça o que quiser. Mas, se preferir que aquilo que você não compreende durante a juventude, desejos irrefletidos, falta de pensamento, seja repreendido e corrigido ou apoiado, no momento certo, estou a seu dispor.
>
> (*Adelph.* v. 986-95)

Um primeiro ponto a observar é o que Ariana Traill (2013: 329) aponta, ao afirmar que há a crença de que os *mores* não se alteram depois de certa idade, o que explicaria, em parte, a indignação e surpresa de Micião por ver Dêmea agindo de forma tão diferente. Ora, se aceitarmos a leitura da estudiosa, poderíamos concluir que Micião é uma personagem ainda mais hipócrita, uma vez que passou a peça inteira defendendo que seu irmão mudasse de comportamento, sem acreditar que isso fosse realmente possível. A revelação de Dêmea indica que seu discurso enganoso tem por objetivo desmascarar Micião perante a sociedade e seu filho. De fato, Dêmea provou que o afeto das pessoas é facilmente conquistável quando se dá a ela o que desejam, pois estão mais preocupadas com seu bem-estar do que com um suposto senso abstrato de justiça. A visão de Dêmea é a que Micião teria o vício apresentado por Teofrasto (1978: 112) como *vaidade* (*mikrofilotimía*): "um desejo mesquinho de ser honrado". Dêmea também quer mostrar a Ésquino que o modo como Micião o educa é uma derivação dessa sua postura leniente e "generosa", que não busca nada além de ser bem quisto pelos outros.[312] O velho alerta ao filho biológico, por fim, os riscos de seguir uma educação livre assim e apresenta-se como a salvação virtuosa e equilibrada, pois haverá correção e apoio. Micião vem sendo derrotado ao longo do ato final, mas sua grande queda reside na reação de Ésquino, que opta por seguir o pai biológico:

> 995 *AE. Tibi, pater, permittimus:*
> *plus scis quod opu' factost. sed de fratre quid fiet? DE. Sino:*
> *habeat: in istac finem faciat. MI. Istuc recte. CANTOR. Plaudite.*

[312] Johnson lembra (1968: 174) que Micião apresentou Dêmea por meio de uma caricatura em seu monólogo inicial (59-64). Em última análise, podemos dizer que Dêmea revida esse procedimento, mas em público. Wilner (1938: 28) também enxerga um paralelo entre o monólogo de Dêmea e o discurso inicial de Micião, afirmando que cada um revela como o irmão é visto pelo outro: "In a few instances the playwright has put into the mouth of some personage a real analysis of his own motives. At the opening of the Adelphoe, Micio rehearses the motives which have guided his own life and his rearing of Aeschinus, contrasting them with his brother's principles. Later in the play Demea balances the motives of his life and Micio's in much the same fashion (vss. 855-81). The mental and emotional reactions expressed and the decisions as to how to act are invaluable indices of the two characters".

Ésquino: (*a Dêmea*) Confiamos em você, pai, você sabe melhor o que fazer. Mas e quanto a meu irmão, o que vai ser?

Dêmea: Eu permito que fique com ela… e que com essa seja a última.

Micião: Está correto. Aplausos, por favor!

(*Todos deixam o palco. A peça se encerra*)

(*Adelph.* v. 995-7)

Ésquino atribui superioridade moral a Dêmea e abandona Micião. Como nos lembra McCarthy (2000: 23), a autoridade não é um critério pré-estabelecido, mas depende do reconhecimento daquele que se encontra sujeito a ela. Nesse sentido, Ésquino, que no final do quarto ato mostrou sua admiração por Micião, agora atesta que Dêmea venceu. Ésquino, convém lembrar, nunca se esquece de Ctesifão, indagando sobre seu futuro a Dêmea. Este, por sua vez, cede que Ctesifão fique com sua namorada,[313] desde que ela represente o fim de seus comportamentos inconsequentes da adolescência e Micião, resignado, reconhece que a situação é justa. Note-se o retorno das aliterações e assonâncias em grande quantidade, conferindo maior força e destaque ao discurso de Dêmea: *facilem festiuom* (v. 986), *uera uita* (v. 987), *omnia omnino* (v. 990), *effundite emite* (v. 991). A breve síntese trazida neste parágrafo ilustra por que o final da peça parece, num primeiro momento, incoerente com o desenvolvimento da trama. Contudo, partindo dos elementos de análise trazidos nesta dissertação, veremos que o final pode ser surpreendente, mas nunca inesperado ou incoerente. A chave para a compreensão se encontra, mais uma vez, no discurso enganoso.

O primeiro aspecto a ser levado em consideração é que não existe personagem, em *Adelphoe*, com conhecimento absoluto sobre a realidade, mesmo que julgue dessa forma. Foi assim com Micião, que orgulhosamente defendia, no primeiro ato, que seu filho não lhe escondia as coisas, sem saber que tinha um neto prestes a nascer. É assim com Dêmea, que se julgava o mais bem-aventurado dos pais ao longo dos quatro primeiros atos.O mesmo Dêmea passa, no ato final, por uma transformação e deixa de ser uma personagem quase totalmente iludida. Porém, a mudança de Dêmea não o leva a outro extremo, ele não passa a ser alguém

[313] Se recorrermos à leitura de Rosivach (2013: 104) sobre o destino das amantes dos jovens, entenderemos melhor a proposta de Dêmea quanto à Báquide. Diz o estudioso: "When the plays end happily with the young men allowed to continue their affairs with the young women, we recognize that these happy endings are, in the end, only temporary arrangements which the young men will be allowed to maintain for a while, until the time comes for them to settle down, marry, and leave their youth behind—or until they simply weary of their present love and abandon her for someone else." Levando a leitura de Rosivach em consideração, temos de assumir que Dêmea não está obrigando o filho a se casar com Báquide, mas mantendo-a, simplesmente, na condição de primeira e única amante, até que o momento de amadurecimento – representado pelo casamento e estabelecimento de uma família – chegue e que a incômoda moça possa ser descartada. O próprio Rosivach (2013: 105) lembra que Ésquino "comprou os direitos sobre a moça", mas não há qualquer indício de planos para libertá-la.

com conhecimento total da verdade, continua com uma visão parcial, ainda que melhor do que a que havia no estágio anterior. Mesmo que Dêmea crie uma farsa para revelar a verdade, esta não é atingida em estágio absoluto: em última instância, o discurso enganoso – tão importante para o desenvolvimento da peça – não foi totalmente anulado com o encerramento da trama.

Devemos notar, primeiramente, que a visão de Dêmea de que seu irmão é pródigo e concorda com tudo não está totalmente correta. Conforme analisamos no segundo capítulo, Micião afirmou (v. 50-4) que agia motivado pelos afetos, mas em relação à sua família; contudo, no trato com as demais personagens, Micião cumpriu sempre seu dever, nada além disso. Nesse sentido, supor que todo o afeto granjeado por Micião seja fruto de benevol~encia excessiva, é uma visão caricatural proposta por Dêmea.[314] A visão de Dêmea é ainda mais errônea sobre a relação entre Micião e Ésquino, pois o quarto ato (v. 683-96) mostrou que Micião não perdoa tudo, mas que ele sabe punir e corrigir um comportamento. Também vimos no monólogo de Micião no primeiro ato, que embora sua postura liberal seja permeada pelo *pathos*, pelo desejo de ser querido pelo filho, ela também é uma decisão racional sobre o que seria melhor para formar um bom homem livre.

Ora, não é por acaso que Dêmea tem uma visão caricatural imprecisa de seu irmão: Micião forjou tal imagem para si, usando do discurso enganoso. Micião foi a personagem que mais vezes mentiu e ocultou a verdade, principalmente sobre o modo como lidava com Ésquino. Quando o iracundo Dêmea o acusava, o *senex urbanus* sentia ferir seu orgulho e tinha prazer em contrariar o irmão, criando uma caricatura tranquila e irresponsável. Micião tornou-se prisioneiro de seu discurso enganoso e, ao menos neste momento, não consegue dar as costas ao retrato que criou a vida inteira: Dêmea, efetivamente, o fez provar do próprio veneno. *Adelphoe* é um caso exemplar daquilo que Wilner (1938: 32) afirma sobre o exagero na caracterização cômica: "Exaggeration of traits, for the sake of comedy, is frequent and occasionally reaches such a point that one hesitates to list the material as accurate [...]"[315]

Passando a Ésquino, poderíamos dizer que ele também foi enganado. Dêmea o fez ver o pai adotivo como generoso apenas em nome do afeto e da imagem pública. "The sudden affection that Demea receives from Syrus is proof enough of his thesis, that popularity is all too easily bought" (Victor, 2012: 690). De fato, todo o afeto e todas as boas relações de Micião

[314] Analisando Micião a partir de seu monólogo inicial, Johnson (1977: 173) assim o define: "For all his sensitivity, his real concern for and generosity to Aeschinus, Micio is rather self-centered, rather used not to having to be concerned to others".

[315] Sobre o exagero na comédia, Duckworth (1994: 322) destaca o tipo do *senex*, exemplificando com Dêmea que, em geral, tais personagens são exageradamente ignorantes e iradas. Para ele, no caso de *Adelph*. isso teria a função de tornar sua vitória final mais surpreendente.

com a sociedade são levianas e falsas,[316] mas isso não pode ser totalmente aplicado à criação do filho. Mesmo assim, Ésquino decide ficar com Dêmea pois conclui que tudo o que o pai lhe dera, sua gentileza e amabilidade, foi, unicamente, por interesse ou egoísmo.[317] O orgulho e o discurso enganoso de Micião o fizeram perder o que tinha de mais precioso, o filho adotivo que acha, naquele momento, que apenas Dêmea pode lhe dar uma formação moral digna.[318] Micião aceita, estoicamente, a derrota e a peça chega ao fim[319].

Dêmea mentiu para revelar quem Micião realmente era e como o universo em que ele vivia era falso. Em outras palavras, tentou chegar à verdade pelo discurso enganoso. Contudo, uma vez que não há verdade absoluta em *Adelphoe*, Dêmea também não foi totalmente sincero quando justificou sua nova postura gentil e generosa. Seu monólogo nos revelou que a mudança de atitude se pautava pelo desejo de vingança e pela busca do afeto. [320] No momento em que ele derrota Micião publicamente, mostrando-o como alguém desesperado pelo afeto do filho e de todos, convenientemente, Dêmea oculta que também ele anseia por isso. Dêmea (como Micião, tantas vezes) perde a chance de se aproximar do irmão, e se apresenta como um antípoda dele. Dêmea, ao se vingar, não propôs um meio termo (como corrigir o comportamento do irmão, por exemplo, e dar mais uma chance) mas se apresentou como diferente e correto, ficando com tudo.[321] O que não se pode negar, entretanto, é que Dêmea

[316] Se recorrermos a Edwards (1993: 202) temos uma visão menos negativa sobre as relações sociais e o gasto financeiro na sociedade romana: "Excessive frugality would have been a grave social error for a man who aspired to a distinguished political or social position. Attacks on avarice – not only desire to acquire Money but also the refusal to spend it – are frequente in the writing of moralists, Spending could be a legitimate expression of distinction". Em última análise, Dêmea viveu só para si e a sociedade não se sente em dívida com ele, mesmo assim Micião ainda agiu de modo errado no ato final: "It was importante to spend money but it was vital to know how to spend it in the proper way" (Edwards, 1993: 203).

[317] Por causa de nossa leitura, concordamos com a visão de Bustos (2009: 72) de que a recusa de Ésquino de seguir com o pai adotivo é a grande punição de Micião; porém, não podemos concordar com sua visão de que ela seja injusta e, principalmente, incompreensível.

[318] De fato, diz Dorey (1962: 37-8) que Dêmea mostra que apenas o valor verdadeiro negaria um pedido irracional em nome da amizade, algo que Micião não fez em nenhum momento da cena final. Contudo, discordamos da leitura de seu artigo, onde lemos que a decisão de Ésquino por seguir o pai biológico é contraditória e mesmo negativa como se fosse um interesseiro que já conseguira a autorização para o casamento.

[319] Para Anderson (1995: 174), tal final está distante de um final cômico típico que se encerra com a felicidade distribuída para as demais personagens, com uma reconciliação familiar; Afinal, Micião se vê num casamento forçado ao qual ele se opôs fortemente, perdeu a admiração e a companhia do filho, Báquide e Ctesifão terão de se submeter a Dêmea, que apenas ensaiou uma mudança de atitude muito modesta.

[320] Nas palavras de Johnson (1968: 185): "Demea's answer is not entirely honest, but Micio's question is not quite precise. Demea has not changed his habits, he has ridiculed Micio's". Ainda sobre a aparente incoerência entre a proposta de modificação de Dêmea e sua fala para Micião ao final, Perutelli (2003: 174) lembra que temos duas formas dramáticas diferentes: "La constatazione del proprio fallimento e la conseguente decisione di mutare condotta sono manifestate in un monologo del personaggio solo sulla scena. È nella convenzione teatrale la modalità espressiva corrispondente alla descrizione del pensiero di un personaggio in un testo narrativo". Cupaiuolo (1991: 147-8) afirma que o fato de que Dêmea e Micião se importam com o afeto dos filhos é um indicativo de uma nova perspectiva familiar que envolve esse sentimento na equação.

[321] Anderson (1995: 175-6) ressalta que as personagens áridas e severas de Terêncio, quando recebem destaque, não permitem uma reconciliação verdadeira, mesmo quando são derrotados, em alguma medida. Em *Adelphoe*, o foco está dividido entre Dêmea e Micião, porém, em *Heautontimorumenos*, em que o foco incide sobre Cremes,

ocultou parte de sua motivação pela mudança temporária, ou seja, em última análise, usou do discurso enganoso até o fim, mesmo quando estaria num momento de sinceridade.

O tipo de afeto que ele consegue, ao final é mais próximo do respeito por não ter cedido, como Micião teoricamente fez, ao desejo pelo carinho. Ao final, Dêmea demonstra uma pequena melhora de atitude, compreendendo que não é possível ter controle absoluto sobre o comportamento do filho[322] e concede que Ctesifão fique com a moça, com a condição de que seja a última (v. 996-7).[323] Mesmo assim, sua atitude revela que ele cedeu um passo a caminho de uma liberalidade maior, mas que ainda detém o controle[324]. Enk (1947: 90) afirma que Dêmea agiu como um meio-termo: não intimidará o filho, nem será excessivamente liberal. López e Pociña (2007: 190) também trazem uma leitura mais favorável à mudança de Dêmea, como se ele abrisse mão dos princípios rígidos. Sua atitude aponta para isso, mas concordamos com a colocação de Johnson (1968: 185): "Demea has not changed (nor will, probably, Micio) but he has glimpsed the essential limitations of his personality". Com Henry (1915: 66): "He has changed front, but there the development ends". E com Traill (2013: 338) também, que afirma que Dêmea se transformou em pequenos aspectos, mas apenas o suficiente para despertar a *amicitia* dos filhos. Dêmea, em nosso entendimento, tornou-se mais sociável, mas não modificou sua essência.[325] Em sentido amplo, o último ato revela que Dêmea aprendeu a mentir. A peça que reuniu tantos discursos enganosos termina numa situação em que não está

outro *pater iratus*, vemos que tal personagem prefere não se conciliar com a família, mas ter todos à sua volta submissos a ele.

[322] Toliver (1950: 200) defende que, após o final da peça, Dêmea e Micião percebem a necessidade de modificar em alguma medida sua relação com os filhos. Aceitamos parcialmente essa visão, pois consideramos que o problema de Micião está mais diretamente relacionado ao seu confronto com Dêmea do que a algum problema com Ésquino.

[323] Sharrock (2009: 237) afirma que um pensamento comum nos enredos da *palliata* de que o envolvimento com cortesãs era algo comum e até natural, embora tal prática devesse ser abandonada quando determinada idade chegasse, como sinal de amadurecimento. Entendemos que o posicionamento de Dêmea, quer por um pacto social quer por uma modificação profunda de sua natureza, o coloca mais próximo dessa visão.

[324] Grant (1975: 59), partidário do ponto de vista de que o problema dos pais não está na teoria em si, mas em sua aplicação, afirma que no caso de Dêmea, pior que a severidade, foi criar um abismo de pouca comunicação, graças a essa mesma severidade aplicada na própria vida e na relação com o filho. Questionamos, porém, em que medida a severidade permitiria uma confiança mais profunda.

[325] Ariana Traill (2013: 329-32) mostra que esse processo pelo qual Dêmea passa – a saber, perceber erros por severidade em sua conduta, sem que isso implique mudança efetiva em seu ser– é relativamente comum em Menandro. No *Dyskolos*, Knemon é um velho rural e severo que faz a mesma "autoanálise" de Dêmea. Knemon é um homem isolado que reconhece não ser possível viver sem outras pessoas, mas não concorda em se juntar à festa do fim da peça e permanece soturno. Vemos apenas a passagem da ignorância para o conhecimento, e a criação de uma exceção para seu filho adotivo, mas não confere um valor geral para a humanidade. Knemon também tem seu monólogo e, de forma muito semelhante a Dêmea, vemos que havia racionalidade em sua escolha pelo caminho da severidade. O público também se surpreende com sua mudança de comportamento e passa a nutrir mais simpatia por ele, tal qual observamos ocorrer na análise de Dêmea em *Adelphoe* de Terêncio. Browne (1943: 164), por sua vez, observa uma situação semelhante fora da comédia, na tragédia *Alcestis* de Eurípides. Nela, Admeto percebe-se egoísta e solitário após deixar (ao menos assim pensa) que a esposa morresse por ele: "Admetus has perceivedhis error and is now ready to reform, but even in his reformation he still remains himself. His repentance is natural, amiable, and sincere, but he is not fundamentally changed".

clara para as personagens a verdade, integralmente, e aquele que mais vezes mentiu termina derrotado pelas próprias artimanhas. Mais do que uma oposição entre leniência e severidade, o que vimos em *Adelphoe* foi um conflito de *ethé*, da ira e do orgulho permeado em todos os atos pelo discurso enganoso em seus múltiplos usos e sentidos.

Afinal, é possível identificar uma moral em *Adelphoe*?[326]

[326] Seguindo a proposta de Traill (idem: 320), é tarefa difícil: "*Adelphoe* poses questions and offer answers, but it ends whitout a clear veredict". Diderot (*apud* Henry, 1915: 67) diz: ""We no longer know which side to take and after having been all along for Micio against Demea, we conclude without knowing whether we are for one or the other. One would almost desire a third father to preserve the golden mean between the two characters and to point out the faults of each"

VII. Conclusões e considerações finais

Na tabela abaixo, sintetizamos nossa exposição sobre os usos do discurso enganoso ao longo de nossa análise e interpretação de *Adelphoe*:

Ato	Enganador	Enganado	Engano	Intuito	Efetividade
Primeiro (v. 98-135);	Micião.	Dêmea.	Micião não se preocupa com o comportamento de Ésquino, ou não o considera nocivo.	Proteger Dêmea, preservar o orgulho próprio.	Efetivo.
(v. 141-7).	Micião.	O público e a si mesmo.	Mente para Dêmea apenas para proteger o irmão.	Melhorar sua imagem para a audiência.	Não-efetivo.
Segundo (v. 155-260).	Ésquino.	Todos.	Ésquino estava apaixonado pela citarista.	Proteger Ctesifão.	Efetivo.
Terceiro (v. 375-434).	Siro.	Dêmea.	Ctesifão repreendeu Ésquino pelo rapto e voltou para o campo. Louvar Dêmea e sua "sabedoria".	Esconder Ctesifão do pai, divertimento.	Efetivo.
Quarto (v. 558-85);	Siro.	Dêmea.	Ctesifão voltou e espancou Siro, responsável por todos os problemas. Micião estava longe e dar instruções para encontrá-lo.	Esconder Ctesifão, afastar Dêmea, divertimento.	Efetivo.

(v. 641);	Ésquino.	Micião.	Ésquino não estava batendo à porta de Sóstrata.	Esconder seu envolvimento com os membros da *familia* de Sóstrata.	Não-efetivo.
(v. 642-88);	Micião.	Ésquino.	Micião vem até Sóstrata para possibilitar o casamento entre Pânfila e Hegião.	Punir Ésquino, testar sua honestidade, vingança, diversão.	Efetivo.
(v. 726-57);	Micião.	Dêmea.	Micião arcou sem nenhuma dificuldade com o caso do estupro. Báquide e Pânfila morarão sob o mesmo teto.	Preservar o orgulho, provocar o irmão, esconder-lhe a verdade.	Efetivo.
Quinto (v. 777-81);	Siro.	Dêmea.	Ctesifão não está em casa. Dromão se referia a um parasita desconhecido.	Proteger Ctesifão e seu envolvimento com Báquide na casa de Micião	Não-efetivo.
(v. 883-985);	Dêmea.	Micião e a todos.	Dêmea é uma pessoa generosa, gentil e bondosa.	Obter o afeto de todos e desmascarar Micião.	Efetivo.
(v. 985-95)	Dêmea.	Micião e a todos.	Dêmea adotou a postura serena apenas para desmascarar Micião.	Esconder o desejo de ter o afeto de todos, como o irmão.	Efetivo.

Tabela 1: síntese do estudo sobre os discursos enganosos da peça.

A visualidade da tabela nos auxilia em uma compreensão global do estudo, revelando homogeneidades. Fica evidente, por exemplo, que o discurso enganoso está na base do conflito da peça e na manutenção de sua intriga, quando notamos, na primeira coluna, que há pelo menos um discurso enganoso em cada ato. Ora, se Micião não fingisse ser alguém despreocupado com a educação de Ésquino e que não concordava em nada com o irmão, mas tivesse um diálogo franco com ele, não despertaria neste um desejo de vingança e a impressão de que ele é maléfico para o filho. Se Ésquino revelasse a gravidez de Pânfila desde o princípio – discurso enganoso que antecede o início da peça e que percorre o segundo ato – o casamento já teria acontecido e, provavelmente, o *adulescens* não se atreveria a raptar Báquide. Se Siro não iludisse Dêmea por duas vezes, ele teria descoberto o envolvimento do filho e não teria uma visão idealizada de sua moral.[327] Notemos, por fim, que é graças à quebra de um discurso enganoso (v. 777-81) que a conclusão da peça se torna inevitável, que é por uma mentira que Micião recebe a punição por sua soberba e que pelo ocultamento de um detalhe, Dêmea se torna o melhor irmão aos olhos dos demais.

Ademais, percebe-se também que o discurso enganoso tem um grande potencial cômico, sobetudo no que diz respeito à ridicularização de Dêmea. O público ri nos diálogos em que Siro inventa virtudes para Ctesifão e Dêmea orgulhosamente louva o filho e sua escolha de criação. Também são risíveis os confrontos com Micião, em que Dêmea entra em desespero ao acreditar que o irmão é um imoral a quem nada perturba. Ora, se aceitarmos – e o fazemos – a leiura de Duckworth (1994: 314-5) de que o sentimento de superioridade desperta a maior parte do riso na comédia romana, a relação com o discurso enganoso é evidente: a mentira estabelece uma situação de hierarquia na qual os que conhecem a verdade se encontram acima e zombam dos ignorantes, que se encontram abaixo.

Desse modo, convém lembrar que é também pelo discurso enganoso que Terêncio constrói o caráter das personagens e a percepção que o público tem destas. Notemos na segunda coluna da tabela que não temos uma única personagem responsável pelos enganos da peça, mas

[327] Ortha Wilner (1938: 31) observa uma tendência na heterodefinição de uma personagem cômica em diálogo. Nela, a definição imprecisa (ou errada) tem função, dentre outras, de sustentar a intriga: "that in a few instances, particularly in dialogue, the traits are wrongly ascribed, either to further some intrigue or to emphasize character by contrast, or because of emotion". É o que ocorre, acreditamos, nos diálogos em que Siro mente sobre a virtude de Ctesifão: posterga a intriga e ressalta quão diferente a realidade é de sua ficção. Sobre a importância dos enganos de Siro para a complicação e sustentação da trama, cf. Henry (1915: 83): "Syrus would rather not tell the truth if he can avoid it. An extravagant fellow, he never does anything by halves. He succeeds, however, only in getting the whole situation so complicated that almost every other character is put in a ridiculous position, tragic enough for them. A *deus ex machina* in the person of Hegio alone can unravel the maze woven by Syrus".

quatro, cada uma com diferentes intenções. Siro e Micião mentem três vezes, Ésquino duas – três, se considerarmos o ocultamento da gravidez – e Dêmea duas, para encerrar a peça. Dêmea se destaca na terceira coluna, sendo a personagem mais vezes enganada; e Ctesifão na quinta, pois o intuito de protegê-lo aparece em cinco dos oito discursos enganosos. Como podemos ver, há uma tendência de colocar as personagens urbanas como manipuladoras[328] e as personagens do campo como tolas, em virtude de sua posição quanto ao discurso enganoso: tal aspecto justifica a surpresa contida na inversão de papéis no ato final. É pelos enganos – sobretudo pela sua motivação (vide quinta coluna) – que chegamos à imagem de um Micião orgulhoso e soberbo em relação ao irmão, que entendemos Siro como próximo a um *seruus callidus* típico da *palliata,* que mente para cumprir seu dever familiar e pelo prazer no dolo e na vanglória de sentir seu poder perante seus senhores.[329] O discurso enganoso revela, ainda, a complexidade de Ésquino e sua boa natureza: quando mentiu, fez num ato de desespero para proteger o irmão e quando foi enganado revelou (ao menos aos olhos de Micião) por corar, que seu arrependimento era sincero.

Em suma, *Adelphoe* depende do discurso enganoso para que seu enredo nasça e se sustente até a conclusão, para despertar o riso da audiência e para delimitar e confundir o caráter das personagens principais. Contudo, uma questão merece destaque: sendo o discurso enganoso central na *palliata* como um todo,[330] o que Terêncio e *Adelphoe* teriam de específico? Como já apontamos, a multiplicidade de usos, tanto no que diz respeito à variedade de personagens que se servem do artifício, quanto aos objetivos e resultados obtidos. Dada essa importância, não concordamos com a leitura de Duckworth (1994: 168) de que "In Terence [...] the trickery seems always secondary to the difficulties of the young lovers", pois o crítico parece agrupar sob o rótulo de "trickery" apenas os enganos perpretados pelo escravo para auxiliar o *adulescens* em seu envolvimento amoroso:[331] seguindo a categoria proposta de *discurso*

[328] Enk (1947: 87) afirma, por exemplo, que o modo de ser de Siro o torna uma personagem coerente com o modo de ser de seus patrões, Ésquino e Micião.

[329] Ainda sobre Micião e Siro, a quarta coluna ilustra as diferenças entre seus *modi operandi.* Uma vez que o primeiro é uma personagem mais rebaixada socialmente, suas mentiras contradizem mais diretamente a verdade. O segundo tem, por sua vez, alguma obliquidade em seus discursos enganosos, muitas vezes não mentindo diretamente, mas mascarando seus sentimentos ou mesmo manipulando a verdade.Duckworth (1994: 174) define como um traço da comédia de Terêncio, transformar *senes* em articuladores de enganos.

[330] Com efeito, Sharrock (2009: 98-9) afirma que 12 das 26 comédias da *palliata* a que temos acesso atualmente em estado de não total fragmentação (ficaria excluída a *Vidularia* de Plauto, portanto) apresentam enganos intencionais e que *Bacchides* e *Mnaechemi* tem a confusão de identidades no cerne de sua existência. Notemos, porém, que seu texto dedica um espaço a *Adelphoe* como uma comédia que não tem confusão de identidades, tampouco reconhecimento – *anagnórisis* – no sentido pleno da palavra, mas que, em última instância a peça depende da desconfiança sobre reais "identidades", ou seja, *Adelphoe* apoia constrói-se sobre identidades falsas.

[331] Duckwort (1994: 144) reconhece uma frequência relativamente grande no uso de enganos em *Adelph.*, mas não explora a riqueza desses usos, nem sua importância para a peça. Concordamos com o crítico quando ele propõe que as aventuras amorosas dos jovens não estão no centro da trama, mas ilustram o confronto pedagógico

enganoso, uma gama de possibilidades se desdobra, incluindo a compreensão do final da peça, fruto de polêmicas entre os críticos.[332]

É digna de nota a quantidade de artigos (vide referências bibliográficas) que se dedicam exclusivamente ao final da peça, fazendo alusões pontuais ao restante do texto. Ariana Traill (2013: 326-7) faz um importante levantamento de como a crítica terenciana interpreta o final de *Adelphoe*. A autora compila cinco vertentes principais dentro das quais os estudiosos se enquadrariam. Seriam elas:

- Vitória concedida a Dêmea, seja pela força de seus argumentos ou pela fraqueza dos do irmão;
- Vitória concedida a Micião: ou pela validade de seus princípios ou pela quantidade menor de falhas apresentadas por seu filho, em comparação com o filho de Dêmea;
- Vitória concedida a ambos, com uma harmonia fraternal se reestabelecendo;
- Vitória não é concedida a ninguém: há falhas na prática e na motivação de Micião e na crença de Dêmea, não há nada para ser vencido;
- Menandro havia escrito um final mais claro na peça original, mas Terêncio não o seguiu, por algum motivo;

Ora, o levantamento acima ilustra o quão controverso o final de *Adelphoe* é, a ponto de leituras diretamente opostas conviverem. Grant (1975: 44), por exemplo, observa dois problemas de contradição no final de *Adelphoe* com o restante da peça: Dêmea propusera uma mudança de atitude no monólogo, mas não a seguiu; Ésquino, que sempre demonstrou afeto por Micião, opta por seguir Dêmea. Arnott (1963: 142) também enxerga inconsistências no final da peça e propõe comparações com o *Dyskolos* de Menandro: "Any new studies of the problems posed by the reversals, surprises and inconsistences at the end of *Adelphoe* ought to take into account parallel situations in other plays of both the Greek New Comedy and the Roman adaptations". Por fim, o crítico propõe (1963: 144) que o final (seja de autoria original de Menandro ou acréscimo de Terêncio) tivesse como objetivo, justamente, surpreender a audiência com uma virada.

Como vimos acima, Grant destacou o discurso enganoso de Dêmea no quarto ato como uma quebra de expectativa. De fato, há uma inversão, pois o velho do campo foi sempre

e entre os irmãos. Por outro lado, por tudo que nossa análise demonstrou, não podemos concordar com sua leitura (idem) de que o fracasso de Micião se justifica por ser liberal em excesso.

[332] Note-se, por exemplo, o comentário que abre o texto de Alessandro Perutelli (2003: 171) sobre a conclusão de *Adelphoe*: "La conclusione degli Adelphoe ha sempre costituito il nodo principale per l'interpretazione della commedia. L'inatteso rovesciamento delle parti, per cui Demea diventa improvvisamente il vincitore nei confronti di Micione e dei propri figli, è risultato poco verosimile e in scarsa sintonia con la sensibilità dei lettori moderni".

enganado, nunca enganador.[333] Além disso, Dêmea prometeu ser como o irmão, mas depois não cumpriu. Já apontamos na interpretação do quinto ato o modo como vemos essa transição de Dêmea que, magoado e rancoroso, decide *tentar* ser como o irmão, mas quando lhe aparece a oportunidade de se vingar, deixa a mudança de lado. O segundo problema levantado por Grant é que nos abre portas mais complexas de interpretação para a peça como um todo.

A escolha final de Ésquino retoma a questão sobre qual seria o melhor método de educação dos filhos. Há aqui a principal contradição da peça, uma vez que Micião mostrou-se um bom pai que conseguiu despertar um bom caráter e o respeito do filho, apesar de pontuais problemas em sua execução. Greenberg (1980: 223-4) propõe que se avalie o sucesso de cada teoria educacional com base no comportamento dos filhos: Ésquino, a despeito de sua arrogância e violência, é um pouco melhor que Ctesifão e, nesse sentido, Micião venceu, ou, em certa medida, errou menos. Ora, Micião sendo abandonado por Ésquino é incoerente, sobretudo se considerarmos que Dêmea não obteve bons resultados em relação ao caráter de Ctesfifão.

O mesmo Greenberg (1980: 221) define a peça como um incômodo amálgama entre sério e cômico, entre comédia e farsa (*sic*) (concretizada no ato final da peça). Justamente, para entender a derrota de Micião, temos de reconhecer mais de um nível de leitura na peça: sua falha não está no plano pedagógico e teórico, mas no plano cômico e, principalmente, se manifesta pelo discurso enganoso. Um dos principais pontos que buscamos desenvolver nesta dissertação foi a ideia de que, ainda que a educação dos filhos cumpra um papel essencial na construção da peça, a oposição entre dois métodos pedagógicos em estado "puro" ou "filosófico" não é o principal conflito e, por consequência, não justifica a derrota de Micião.[334] A resposta não está em algum problema na pedagogia de cada um ou em como eles a colocam em prática sobre os filhos, tampouco como estes reagem. Grant (1975: 45) reconhece, por exemplo, outros elementos permeando a prática da pedagogia e influenciando a concepção de cada um: Micião se preocupa com o carinho de Ésquino; Dêmea, com a opinião alheia[335]. Sua

[333] Nas palavras de Henry (1915: 65): "Demea is the pathetic character of the play, pathetic because he is made a target for ridicule by everybody. Sostrata, of course, is pathetic, but one could not laugh at her; while Demea is satirized even by his brother's slave".

[334] Forehand (1973:52) tem uma visão distinta da nossa, pois afirma que a questão primária de *Adelphoe* é a confronto entre duas filosofias de criação dos filhos. O crítico afirma, também, que Terêncio explora distintos pontos de vista nessa representação: como os velhos são, como são os jovens e como esses se relacionam com aqueles. Parece-nos, contudo, que Forehand não considera a relação entre os dois *senes* principais; por isso, a comédia lhe parece mais "filosófica". Ele crê, também, na moralidade peripatética da justa medida, difícil de precisar, pois não se encontraria nem em Dêmea nem em Micião, embora ele seja mais favorável ao pai e filho urbanos.

[335] Embora Grant não mencione, neste artigo, mostramos na dissertação que o afeto dos filhos era importante para Dêmea, também; de fato, foi um dos principais motivos de sua transformação (forjada ou não) no ato final.

frase é lapidar "We are dealing with a comedy and not a philosophical tract. One canot discover the message of the play in isolation from other aspects of a comedy - the events, the plot structure and the characterization".[336] Greenberg (1980: 223), que analisa o plano teórico da comédia também ressalta a coexistência de diversos níveis na constrção de *Adelphoe*:

> In this long history [entender *Adelphoe* como um conflito entre Dêmea e Micião e suas filosofias pedagógicas], there has been, perhaps understandably, a tendency to associate the fates of the *senes* with an evaluation of the theory they espouse. [...] It will help to consider the success or failure of the theories apart from the fate of the characters who espouse them.

Em suma, o caminho mais sensato para o entendimento de *Adelphoe* é reconhecer distintos níveis de leitura que se entrecruzam em maior ou menor escala. Há um nível "ideal" e pedagógico, um nível de aplicação humana dessas ideias e, ainda, um plano do resultado efetivo, ou seja, como os filhos agem. Evidentemente, todos esses planos estão interligados, mas não de maneira perfeita.[337]

Para tornar nossa conclusão mais clara, convém percorrermos com mais detalhes cada um desses níveis. Iniciemos com uma síntese do que a crítica consultada tem a dizer sobre a teoria – isoladamente – que Micião e Dêmea afirmam seguir e tentam colocar em prática com seus filhos. É curioso, porém, que mesmo este nível não consegue ser tomado de forma independente. Lembremos que Micião optou por tal pedagogia não apenas por critérios "racionais", mas emocionais. De fato, Greenberg (1980: 229) afirma que Micião falha, em boa medida, justamente por misturar os planos teóricos e patéticos, pois sua relação amistosa (lembremos do uso do termo *amicitia*) é incompatível com o papel de pai.[338] No estudo desse

---

[336] Grant (1975: 47).

[337] Não minimizamos a importância da questão a respeito do caminho pedagógico mais apropriado para criar os filhos, apenas ressaltamos a importância do acréscimo de outros fatores. De fato, como lembra Toliver (1950: 196), ainda que os questionamentos pedagógicos sejam originados de um texto de Menandro adaptado, não se pode negar a escolha de Terêncio por tratar da questão da educação em duas de suas seis peças (*Adelphoe* e *Heautontimorumenos*), e tangenciá-la em outras duas (*Andria* e *Hecyra*), tornando a questão da educação relevante, em maior ou menor nível, para mais de 50% da sua produção cômica a que temos acesso.

[338] De acordo com Greenberg (1980: 235), cabe ao pai ter *imperium* (típico do *dominus*) e *amicitia* (típico do *amicus*). Grant faz uma análise profunda da relação ente pai e filho conforme aparece em *Samia* de Menandro, no artigo *The fater-son relationship and the ending of Menader's Samia* publicado em 1986. Numa comparação com *Adelphoe*, o crítico mostra (1986: 183-4) que tal como Micião, Dêmea (pai da peça grega) buscou despertar amizade no filho, mas essa é uma atitude perigosa no desenrolar da trama e do ponto de vista peripatético. Mosquião é um filho grato pelo pai (algo já raro na tradição da comédia nova e na *palliata*) que abre a peça com um monólogo sobre as qualidades da relação amistosa com o pai, a quem vê mais como amigo do que como autoridade. De fato, desfaz-se a hierarquia, como observa Grant (1986: 178), pois é o velho quem se apaixona e o filho age como seu conselheiro amoroso. Citando Aristóteles (*EN* 1158b20 e 1163b15), Grant (idem: 177) afirma que entre desiguais socialmente ocorre a *filía*. Na *Ética a Nicômaco* (*EM* 1158b20) Aristóteles estabelece que um dos critérios para existência da amizade real é a preocupação sincera com o bem-estar dos amigos, algo que se observaria entre pai e filho. Porém, Mosquião, depois, sente-se envergonhado quando trai a confiança de seu pai e chega a cogitar suicídio (idem: 179), mostrando que, para Menandro, nesta peça, a amizade pode causar os mesmos resultados que a severidade que há entre Dêmea e Ctesifão, em Terêncio.

nível, dois textos foram de grande importância para nosso estudo: *Micio and the Perils of Perfection*, publicado por W. R. Johnson em 1968, e *Aristotle, Menander and the* Adelphoe *of Terence*, publicado por C. Lord em 1977.

Um primeiro ponto a ser considerado é a aproximação entre Aristóteles e Terêncio e a legitimidade desse ato. Com efeito, Lord (1977: 183) aponta dois indícios a partir de Diógenes Laércio de que Menandro tinha relação direta com os discípulos de Aristóteles, o que justificaria pontos em comum entre o filósofo e as obras adaptadas pelo comediógrafo em Roma. No mesmo texto, porém, o estudioso afirma que é preciso cuidado para não aplicar acriticamente a moral peripatética sobre as comédias de Menandro e as adaptações de Terêncio. De fato, trazemos Aristóteteles para nosso estudo não para solucionar a interpretação, mas justamente para demonstrar a complexidade de entendimento de *Adelphoe*. É preciso que a associação entre os comediógrafos e a escola peripatética seja entendida como propõe Lord (1977: 202): um elemento matizado, integrante e complexo, não de forma rígida. Afinal, falamos de uma comédia.

Grant (1975: 45), por exemplo, pede cuidado ao considerar Micião um pai peripatético, apesar das semelhanças de seu discurso inicial com a *Ética a Nicômaco*. Nesse tratado, Aristóteles afirma que não pode ser considerado, efetivamente, um homem político virtuoso aquele que faz o bem por medo ou compulsão, não por um senso de vergonha ou por perseguir o bom/belo. No mesmo texto, Aristóteles opõe um *basileus* a um tirano a partir de exemplos paternais persas e gregos.[339] Micião disse algo muito semelhante (v. 57-9), recusando o pensamento de que a virtude nasça do medo da punição e opondo um pai a um senhor de escravos (v. 76-7). Lord (1977: 187) lembra, porém, que é preciso cuidado com a virtuosa oposição criada por Micião:

> This semantic association seems natural in Terence's Latin; the idea would have constituted a paradox in the language of Menander, which associates "child" (*pais, paidos*) with "slave." Micio's governance of Aeschinus as conceived by Menander would appear to affront both common sense and Peripatetic views: paternal right is normally and naturally monarchic right, but Micio refuses to exercise it as such.

A ressalva de Grant ocorre porque, para ele e para nós, não é possível julgar, em *Adelphoe*, apenas o nível teórico, desconsiderando como essas crenças são colocadas em

[339] Lord (1977: 186) questiona a associação de Micião ao *basileus* e de Dêmea ao tirano, pois afirma que essa separação não está na moral da peça, mas na percepção de Micião e que distorce, em grande medida, a representação de Dêmea, uma vez que ambos querem bem aos filhos, algo que não se encontra no tirano. A questão não é educar ou não, mas sim, como educar. Lord (idem: 187) ainda questiona a aproximação com o *basileus*, ao afirmar que Micião é mais como um líder da *pólis* do que um rei, afinal, ele quer que seu filho aja por vontade própria, enquanto um rei sempre dará ordens.

prática. Já Bústos (2009: 63) não enxerga problemas na pedagogia de Micião, em estado puro, apenas acha que o modo imperfeito com o qual ele a coloca em prática é que constrói o conflito. Ora, mas a depender dos textos aristotélicos com os quais trabalhamos, as escolhas de Micião podem ser contestadas. Lord (1977: 188) nos lembra que na *Ética,* por exemplo, a vergonha (que Micião identifica como virtude ao ver que o filho se arrependeu) não é uma virtude, mas um *pathos*, uma variação do medo que não se confunde com a virtude: é uma espécie de "mal-necessário" cuja utilidade consiste, unicamente, em refrear os jovens sem senso moral desenvolvido. Ainda de acordo com Lord (1977: 188-9), Aristóteles tampouco acreditava na educação pelo discurso, pois é um procedimento ineficaz com a maioria dos jovens, ainda que possa conduzir os bons de espírito: uma vez mais, Micião está longe de ser um pai modelar no sentido aristotélico.

Quanto a Dêmea, ele também poderia ser associado ao pensamento peripatético. Lord (1977: 189-90) lembra que Dêmea educa os filhos pela vergonha, pelo medo e pela lei, algo mais próximo do pensamento aristotélico. Grant (1975: 46) também afirma que, para Aristóteles, nenhum bem vem da natureza, é preciso ser acostumado a ele pelos olhos da experiência, já que o caráter deve ser formado nos anos iniciais. Em suma, se adotarmos Aristóteles como fiel da balança, Dêmea teria ainda outra vantagem, uma vez que, de acordo com Grant (idem: 60), seria o vencedor, pois, para o peripatético, não se pode substituir a prática pela teoria, na formação de um homem bom. Em suma, a contribuição do pensamento aristotélico traz mais variáveis do que explicações, propriamente ditas, uma vez que, a depender da abordagem, Aristóteles daria maior razão a um e não a outro. Justamente, Lord (1977: 189-90) afirma que nenhum dos dois irmãos está totalmente certo ou totalmente errado, pois mesmo Aristóteles assume que a educação pelo discurso pode ser efetiva em alguns casos.

Recorremos a Aristóteles uma última vez, na esteira de Lord (1977: 196-7), sobre o conceito de (*thumós*) , entendida como parte ou faculdade da alma que tem boas sensações pelos queridos. Explorando esse conceito na relação entre pai e filho, vemos:

> There is a necessary disproportion between the love felt by parents toward their children and the love felt by children toward their parents, since parents love their children as something truly belonging to or part of themselves. At the same time, the debt owed by children to their parents is intrinsically beyond repayment. Accordingly, it is only natural for parents to feel slighted by the inadequacy of the return their children are able to make to them, and they are disposed to regard as injustices, and to become angered by, relatively minor lapses in their children's behavior toward themselves and others. They have difficulty maintaining a sense of

> proportion, and tend to transform trivial offenses and pardonable faults into acts of injustice which call for punishment rather than reasoned admonition.
>
> (Lord, 1977: 197)

Adotando essa leitura, naturalizamos o comportamento de Dêmea, não como uma escolha, mas como uma inevitabilidade do comportamento de um pai biológico. Nesse sentido (cf. Lord, idem: 200) Micião apenas escapa do comportamento de um *pater iratus* por não ser pai biológico e negociar o afeto com o rapaz, não podendo esperar que este viesse naturalmente.

Ainda sobre a prática educacional de Dêmea e Micião, é interessante recorrermos, seguindo a leitura de Hunter (1985: 98), ao tratado *Sobre a educação das crianças* que foi transmitido pelos trabalhos de Plutarco. Na seção final do tratado, o autor passa a falar mais sobre jovens do que crianças e observa que (12b) eles são marcados pela "gulodice, roubo do dinheiro paterno, apostas, banquetes, bebedeiras e envolvimentos tanto com moças quanto com mulheres casadas". Desse modo:

> Father must, therefore, use both instruction and threats to quieten their sons and should point to examples of virtue rewarded and vice punished. [...] but should also remember (13d) that they were once young and should be prepared to temper their firmness with a little licence and ocasionally to turn a blind eye or a deaf year to misdeeds of various kinds. [...] Most important of all, fahter should in their own lifestyle set na example for their sons so that the latter "may look at their fathers' lives as at a mirror and so turn away from wicked deeds and words" (14a)

Aplicando o que o texto acima apregoa, veremos que Dêmea (muito pela "pedagogia especular") e Micião são bons pais no plano teórico,[340] com destaque para o segundo, uma vez que o tratado concede destaque para a necessidade de uma leniência ocasional, o que já demonstramos ser do âmbito do segundo irmão. Cupaiuolo (1991: 148-9) menciona que o papel paterno seria a mediação entre o jovem e a sociedade na qual ele paulatinamente se insere: tanto Micião quanto Dêmea tem essa preocupação, como fica claro na leitura da peça.

O breve apanhado exposto acima nos mostra que Dêmea e Micião são bem-intencionados, e que suas escolhas pedagógicas, por si só, não justificam o desfecho da trama, uma vez que ambas e ambos têm virtudes e defeitos. Os textos aristotélicos podem servir a um e outro, de modo que está inviabilizada a hipótese de que a comédia aristotelicamente defenda um dos lados da questão. É preciso que interpretemos a especificidade da peça em apreciação, pois, citando Hunter (1985: 99) novamente: "The best poets used the audience's familiarity

[340] Discordamos, portanto, de Paratore (1987: 124), que afirma que os velhos terencianos, em geral, são bons e compreensíveis, mas que Dêmea é uma exceção. De fato, Dêmea não é paciente, mas buscamos demonstrar que bem-intencionado e respaldado filosoficamente ele é.

with the stereotyped characteristics of each age-group (a stereotype reinforced bu comedy itself) to explore specific relationships in which generalised rules are often of little use" ;[341]

Tal especificidade em *Adelphoe* se dá no modo pelo qual cada pai se relaciona com sua crença pedagógica e como a coloca em prática. Em primeiro lugar, Greenberg (1980: 233) afirma que Micião é e não é, ao mesmo tempo, pai de Ésquino e isso lhe permite ocupar uma posição dúbia e mais liberal, sem causar grande choque à audiência. Mais do que isso, sua escolha de criar Ésquino deste modo pode ser, em grande medida, influenciada por ser um pai adotivo a quem o filho poderia abandonar em algum momento. O crítico levantou uma questão que já trabalhamos em nossa dissertação, ao lidar com a temática do dinheiro: seria possível que Dêmea adotasse a mesma postura de Micião? Areditamos que não, pois as circunstâncias trazidas pela peça propiciaram caminhos distintos.[342] Ora, se a escolha por um método pedagógico é determinada por elementos extra-teóricos, temos a evidência de que os níveis de leitura se entrecruzam e influenciam. Além disso, como expusemos na seção 6.2, Micião possivelmente não acreditava na possibilidade do irmão se transformar. Nesse sentido, toda sua "pregação" para Dêmea era um mecanismo mais para torturá-lo do que para convencê-lo a se adaptar à sociedade. Conclui-se, então, que se não existe contraposição entre teorias em sentido puro, *Adelphoe* não é um tratado filosófico cômico.

Quanto ao terceiro nível, o resultado sobre os filhos, temos mais dúvidas que respostas, uma vez mais. De fato, já expusemos que Ésquino parece um jovem melhor do que Ctesifão, atestando uma situação relativamente melhor por parte de Micião. Contudo, lembremos que há um paralelo na situação de Dêmea e Micião, pois, como Toliver (1950: 199) constata, Ctesifão e Ésquino falham no ponto fulcral da teoria de cada pai: o primeiro, em ser um modelo perfeito de virtude, e o segundo, em depositar confiança total no pai.[343] Contudo, o próprio Micião alegou – e é relativamente difícil precisar seu grau de sinceridade aqui – que ambos os rapazes são virtuosos, apesar de seus pequenos defeitos, e que terão um bom futuro pela frente. Essa passagem, já comentada no capítulo VI, merece algum destaque se assumirmos que Micião honestamente acredita na virtude de Ctesifão e na facilidade de levá-lo ao bom caminho. Lord (1977: 190-1) lembra que, mesmo que Aristóteles parta do pressuposto de que a educação mais

[341] Tampouco a oposição entre campo e cidade que envolve o conceito da *urbanitas* explicaria a derrota de Micião, ao contrário, torna-la-ia incoerente. Ramager (1960: 65-7), por exemplo, discute uma possível origem pré-ciceroniana para o conceito de *urbanitas* que, em Cícero, se manifesta por ao menos três características: nos modos, no engenho e na linguagem, sendo superior àquilo que é rústico, ou seja, campestre.

[342] Embora a questão financeira seja determinante, como apontamos na análise, Micião manipula o aspecto financeiro para se fortalecer perante o irmão, como se Dêmea fosse um joguete da pobreza e de sua natureza irada. Cf. Traill (2013: 333).

[343] Na mesma direção, Enk (1947: 87-8) afirma que cada pai, a seu modo, estragou seu filho, gerando rapazes com semelhanças em seus comportamentos.

liberal pode funcionar, Micião tem uma postura universalizante[344] acreditando que sua relação com Ésquino pode ser aplicada a todo e qualquer caso.

Em suma, vimos que o plano pedagógico, a forma como cada um aplica sobre os rapazes e o comportamento de cada filho não justificam a derrota de Micião para Dêmea no quinto ato. Como entender o encerramento da peça, então? O título da comédia nos direciona o olhar: *Adephoe*, "os irmãos". Menandro e Terêncio falam antes sobre irmãos, do que sobre pais e filhos. Nas palavras de Goldberg (1986: 144):

> In that play [...] the issue between Micio and Demea is always in the foreground. Conflict has been continual between them; the sudden challenge posed by Aeschinus' actions simply precipitates the final round in a long-standing feud. Micio and Demea must be the constant focus of atention because the issues that divide them are complex and require careful development. Their self-righteous mologues and bickering dialogues always combine some measure of right on each side with na undercurrent of wrong. Terence is not so much arguing one sida as observing the pitfalls that surround even the best intentions.

Todos os elementos da peça, independentemente de seu grau de importância, acrescentam níveis ao conflito constante entre os velhos irmãos. Neste momento, voltamos à importância do discurso enganoso. A ideia de um meio termo virtuoso se faz presente na peça, mas não é correto afirmar que cada irmão encarna um dos extremos. Mais apropriado é lermos que há uma oposição entre quem Dêmea é e quem Micião simulava ser. Micião foi arrogante e orgulhoso e ele demonstra isso, dentre outros recursos, mentindo para o irmão, simulando não haver nenhum problema em sua relação com o filho. Assim, o discurso enganoso criou um simulacro caricatural seu e vendeu a ilusão de que ele e Dêmea eram figuras totalmente opostas, quando, na verdade, como demonstramos nesta dissertação, há muitos pontos em comum entre eles. Nas palavras de Greenberg (1980: 224) a respeito do conflito entre Dêmea e Micião: "To be sure, these are not symmetrically opposed situations".[345] Também na obra *Philosophy, Poetry, History* (1966), B. Croce resume em poucas palavras a proposta interpretativa para *Adelphoe* que construímos ao longo desta dissertação:

> [...] the contrast in the educational methods of the two fathers in the *Adelphoe* is not, as some moralizing critics would have it, designed to inculcate the lession of avoidance of extremes, but serves to illustrate and to express wonderment at the

[344] Sobre isso, cf. a análise do monólogo de Micião e seus elementos linguísticos e estruturais na seção 1.1 desta dissertação.

[345] A comparação com *Heautontimorumenos* é interessante, considerando que nesta peça, sim, há dois pais com comportamentos diametralmente diferentes em relação a seus filhos, negando ou permitindo tudo, Cremes e Menedemo, respectivamente. Além disso, a comparação entre as duas peças reitera que pais severos não conseguem afastar seus filhos das cortesãs, minimizando, em grande medida, a responsabilização de Micião que Dêmea faz pelos erros de Ésquino. Cf. (Toliver, 1950: 197).

> variety of human conduct and its unforseeable consequences... There is no question, then, of a 'problem' or an educational programme, but simply of a clash of temperaments and feelings, and a tangle of chances, eluding all educational theory.

De fato, quando busca compreender a derrota de Micião, Grant (1975: 48) não a justifica num plano doutrinário, mas pelo caráter de Micião e seus erros, com destaque para autorizar e financiar a união de Ctesifão e Báquide em sua casa e seu gosto pelo discurso enganoso, afirmando que facilmente se espera que uma personagem com esses hábitos seja ludibriada no final, vendo suas armas usadas contra si. O próprio retorno de Ésquino ao pai biológico fora anunciado no ato anterior pela reiterada ameaça (primeiro e quinto ato) feita por Micião ao irmão (e que se apoia sobre a desigualdade financeira entre os dois) de que seguir interferindo na criação de Ésquino seria como pedi-lo de volta[346].

Um dos primeiros artigos que lemos e que nos convenceu da necessidade de interpretar a peça como um confronto entre personagens cômicas, não apenas entre posturas pedagógicas foi "Los hermanos de Terencio: un conflicto de caracteres", publicado por M. N. Bustos, em 2009. Nele, Bustos defende que Micião é uma personagem coerente desde o início da peça e mais próximo de um pai ideal, mas seu orgulho e autoconfiança (em grande medida forjada) o levam a assumir uma postura perante o irmão que o leva à ruína. Bustos atribui a Dêmea, também, responsabilidade nesse problema de Micião, pois sua postura iracunda e acusatória teria colocado Micião na defensiva. Não haveria, em suma, uma oposição completa entre os dois irmãos e Micião[347] seria alguém mais próximo do meio termo, mas teve de aceitar a derrota coerente com sua postura.[348] Contudo, discordamos em alguns pontos importantes de seu artigo sobre a interpretação, às vezes favorável em excesso a Micião, como a afirmação de que o velho nutre por Ésquino um carinho desinteressado (2009: 68). Demonstramos na análise do primeiro ato que sua postura liberal é motivada não só por acreditar ser este o melhor caminho para criar um filho, mas também por desejar que o rapaz nutra pelo pai o mesmo afeto que este tem por ele.

De fato, aplicando o conceito de *orgulho* (*huperefanía*), conforme entendido por Teofrasto (1978: 132), o vício se aplica a ambos os irmãos: "orgulho é um desprezo por tudo que é do próximo". A derrota de Micião está no plano patético e humano: ele e o irmão eram

[346] Ibidem: 49.
[347] Mesmo o ideal peripatético de justa medida estaria num plano mais discursivo do que da realidade (Bustos, 2009: 71). Na mesma linha, Johnson (1968: 186): "In its universal chastening the *Adelphoe* is a triumph of moral dialetic and of mirth", não necessariamente no plano teórico puro.
[348] Bustos (2009: 63).

viciosos, mas Dêmea já pagara por isso ao longo de quatro atos: o final é o momento de Micião também ser punido.[349] Nas palavras de Johnson (1968: 175):

> [...] for the first four acts we see Demea mainly through Micio's eyes, for not only do we accpet Micio's initial evaluation of his brother character, but as we watch Micio exacerbate Demea's worst traits (thereby displaying his own best traits to their best advantage) we come to adopt Micio's atitude to his brother.

O crítico (1968: 172) também resume bem o movimento da peça, ainda que discordemos da sua visão de que Micião esconde bem sua presunção:

> The smugness of Demea is abundantly clear from the moment he opens his mouth, but the smugness of Micio, the poised and gentle humanist, is far from evident and so requires careful probing and forceful revelation: the heart of comedy is Micio's self-deceptions and self contradictions.

Contudo, as punições de Dêmea e Micião nos parecem desiguais por dois aspectos: primeiro, por uma delas encerrar a peça[350] e, em segundo lugar, pela queda financeira e moral de Micião que culmina na perda do filho. Sobre a questão do encerramento da peça, recordamos o que Sharrock (2009: 250) determina sobre o final, enquanto seção típica de uma peça: trata-se do momento com maior importância semiótica na interpretação dos leitores e da audiência, pois o modo como algo se encerra influencia na percepção que se tem do todo. Afinal, ainda de acordo com a estudiosa (idem), além do pedido por aplausos, a resolução do conflito é típica dos encerramentos cômicos da *palliata*

Claro, como vimos na introdução, Aristóteles nos lembra que a comédia nova é a imitação de personagens viciosas sem um defeito catastrófico (cf. *Poet.* V, 1449a32). Contudo, a derrota de Micião mostra que seu orgulho lhe conferiu uma punição relativamente mais séria do que o habitual em comédias (com exceção dos que são vilões da trama)[351], quase que o

---

[349] Cf. Enk (1947: 89) "That the solution is put in Demea's mouth, is no more than a demand of poetical justice" Embora julguemos questionável o posicionamento do crítico sobre a superioridade das crenças de Dêmea, concordamos com sua visão de que era necessário zombar também de Micião, para reestabelecer um equilíbrio que estaria mascarado pelo riso constante sobre Dêmea. Podemos enxergar um paralelo entre o autorreconhecimento de Micião com aquilo que Browne (1943: 167) estabelece como padrão para a comédia aristofânica, especialmente *Cavaleiros, Nuvens* e *Rãs*: "The method of the comic writer is to discredit the charlatan, among other ways, by exhibiting the credulity and disillusionment of his dupe". Browne (idem: 168) afirma ainda que as cenas de autorreconhecimento na comédia nova estão concetradas na relação marido e mulher, de modo que o caso de Dêmea tem algo de especial, por se tratar de um conflito entre pai e filho e entre irmãos.

[350] Poderíamos enquadrar Micião nas palavras de Sharock (2005: 255): "A few characters use the fnal moment to signal their acceptance of what has happened to them during the play, to declare that there are no hard feelings and to affirm the comic spirit". Cf. também Johnson (1977: 171) que questiona, exatamente, o silêncio final de Micião, corroborando a sensação de derrota perante Dêmea: "Why is he given no final chance to defend himself?".

[351] López e Pociña (2007: 45-6) destacam que a *palliata* tem um enredo básico de amor que o poeta manipula para chegar a um final feliz para a maioria das personagens (grifo nosso). A título de comparação, é interessante pensarmos no exemplo de Trasão, o *miles gloriosus*, de *Eunuchus*. Não é difícil situarmos tal personagem como principal antagonista da comédia em questão, contudo, mesmo sendo alguém pior que Micião, o acordo firmado entre ele, Fédria e Thaís (em que haveria uma partilha da companhia da cortesã) lhe confere um final muito mais

definindo como uma personagem *tragicômica*, cuja punição vem em proporção maior do que o esperado.[352] De fato, se o erro de Micião foi enganar Dêmea forjando uma imagem orgulhosa e arrogante, ver-se humilhado publicamente e ver seu modo de vida desmascarado seria punição justa o suficiente. Contudo, "perder" também o filho é um passo maior e que confere ao final uma amargura que distoa do habitual na *palliata*. A grande falha de Micião, em nossa leitura, não é ser leniente em excesso (de fato, buscamos mostrar na dissertação que ele não o é), mas ser orgulhoso e arrogante no trato com o irmão, sobretudo. Lord (1977: 202), por exemplo, emprega o conceito de (*hamartía*) para as personagens de Menandro, afirmando que elas têm defeitos pontuais de caráter. Ora, o conceito de (*hamartía*) é tradicionalmente empregado em contextos trágicos, sobretudo para ressaltar a inexorabilidade das ações do destino e o poder de forças externas que comandam o homem.[353] Lembrando, por fim, a afirmação de Marouzeau (1966: 98) sobre a alternância de tons que percorre a peça: "[...] le ton est varié, allant du sérieux au burlesque, et du familier au quase-tragique". Talvez possamos minimizar a sensação de que o final de *Adelphoe* é tragicômico para Micião se pensarmos na idade de Ésquino, que ainda que fosse morar com Micião por mais um tempo, logo se mudaria ou ainda que talvez houvesse possibilidade de reconciliação posterior para as personagens. Tal

feliz que o que o *senex* de *Adelphoe* recebe. Discordamos de Enk (1947: 93), portanto, que consegue enxergar um final feliz/conciliador em *Adelphoe*.

[352] No artigo *A catarse na comédia* (2003), Adriane Duarte nos lembra que, ainda que Aristóteles tenha dedicado pouco espaço à comédia em sua obra, muitos estudiosos tentaram reconstituir o que o peripatético teria pensado sobre tal gênero dramático. Muitos se apoiaram na visão oposta que Aristóteles tem entre tragédia e comédia opondo o par temor e piedade típicos do primeiro ao par indignação e confiança/superioridade. (cf. 2003: 17; 18; 21). Tal definição de situação de riso, para Duarte (2003:18), aplica-se a Aristófanes sem maiores problemas, mas dificilmente tem uma aplicação perfeita a Terêncio. O encerramento de *Adelph.* tampouco traz o riso compartilhado (Duarte, 1997: 21) que emana de um prazer, típicos de finais felizes em que mais nada obsta o caminho do herói. Micião despertou, há pouco, o riso, mas, agora, também a piedade.

[353] Sobre a tragédia, é inevitável recorrermos à definição de Aristóteles, no mundo antigo, mesmo que nós não a interpretemos como um testemunho inquestionável ou imparcial. Dela destacamos alguns aspectos que auxiliam em nossa interpretação, sobretudo no que diz respeito a aproximarmos Micião de um herói trágico: uma vez que a tragédia deve despertar temor e piedade, não deve haver um homem mau que sai da felicidade para a infelicidade (pois traria a sensação de justiça), mas "[...] a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres" (*Poet.* 1453a 7). Micião seria uma versão rebaixada disso, sem ser vilão, mas punido como um, perdendo a reputação e fortuna. Sobre a tragédia e sobre relações entre ela e a comédia, recomenda-se a leitura da tese de doutorado de Lílian Nunes da Costa: *Gêneros Poéticos na Comédia de Plauto: traços de uma poética imanente.* Costa (2014: 155) nos lembra, por exemplo, da dificuldade de uma definição precisa e rigorosa de tragédia, dada a abundância de definições que cirulam ou circularam, à época de Aristóteles, no Renascimento e no período romântico, julgando a prática efetiva dos autores trágicos mais importantes que as teorizações. Sobre as relações entre tragédia e comédia, Costa (2014: 160) lembra que na época da comédia nova grega (que está na base da *palliata* romana) as conexões entre comédia e tragédia não eram tão topicalizadas quanto em Aristófanes – em que Eurípides participa diretamente de *As rãs*, *As tesmoforiantes* e *Acarnenses* – mas ainda abundantes. A própria relação entre Eurípides e a comédia nova (2004: 161-2) é trazido pela autora como um indicativo de que Plauto se insere numa longa tradição de relação tragédia-comédia. Se adotarmos essa hipótese, Terêncio teria um posicionamento ainda mais favorável no tocante a essa questão.

discussão, porém, extrapolaria o texto e exigiria pesquisas mais profundas que fugiriam do escopo desta dissertação, neste momento.

Outro posicionamento de grande relevância consiste no que Rodrigo Tadeu Gonçalves escreve na introdução de sua tradução de *Adelphoe*: Dêmea *e o modo de vida de Micião* venceram.[354] A leitura do estudioso corrobora a linha interpretativa que aqui propusemos: para entender a peça em apreciação e as discussões geradas ao redor de seu final, é preciso tomá-la em níveis distintos. Ora, podemos entender que se o *modo de vida de Micião* venceu, o discurso enganoso é parte disso, de modo que ele também permance. De fato, mostramos que Dêmea aprendeu a mentir, a omitir seus defeitos publicamente e não revelou sua motivação total no final: Dêmea, realmente, acabou um pouco mais como Micião.

Assim, constatamos que Terêncio manipulou em *Adelphoe* um expediente cômico dos mais comuns, dando novos sentidos a cada uso e tornando-o mais do que um recurso cômico, um elemento central na composição do *ethos* das personagens principais e na existência da própria trama. E quanto ao final, nossa interpretação pelo viés do discurso enganoso ao mesmo tempo em que justifica a aparente falta de lógica do final, paradoxalmente, oferece a solução. Justamente, nesse constante uso de ressignificação do discurso enganoso, talvez uma das marcas mais importantes do texto cômico, o texto de Terêncio nos orienta a não olhar para *Adelphoe* como um texto de filosofia, mas, antes de tudo, para uma comédia propriamente dita, que versa sobre homens e seus vícios (ira e orgulho, por exemplo), às voltas com questões pedagógicas.[355] Cupaiuolo (1991: 132-3) faz uma boa, mas incompleta análise da importância da comunicação em *Adelphoe*, que ilustra nosso posicionamento:

> Negli *Adelphoe* poi, l'ultima commedia di Terenzio, si ha il trionfo dela comunicabilità nel constante comportamento di Micione: a) Micione si vanta di aver abituato Eschino a non nascondergli niente [...] b) è grazie al clima di massima franchezza che si è venuto a creare fra Micione ed Egione che viene chiarito l'equivoco sorto a proposito del comportamento di Eschino [...] c) Micione, nel quale è viva la convinzione nella necessità che fra gli uomini sia in atto um franco rapporto, visto che Eschino non si è aperto com lui, nonostante l'abbia abituato ad avere in lui fiducia, pensa di prendersi gioco del Giovane [...] d) Micione, fedele difensore del

[354] Cf. também Sharrock (2009: 259): "If republican Roman comedy does indeed fulfil the function of 'instructing with a smile', and supporting the norms of society, the ending of a play would be just the place for the job: 'You've enjoyed laughing at these fools, but now you've got to come out of the comic world and remember that they *are* fools, and that you've got to behave better'".

[355] Cf. Hunter (1985: 109): "It would be attractive to to interpret the reversals at the end of the *Adelphoe* as a victory for Stern Roman morality over Greek Laxness, but the very ambiguity of the endding should warns against any attempt to associate this play with a very secific socal and historical contexto. If no very clear moral pattern emerges from the *Adelphoe*, we should not be surprised: Terence's interest is focused on the comic characters themselves, not the principles of action wich underlie their behaviour". Na mesma esteira, Sharrock (2009: 276) entende que não há resposta certa ao final do enredo, sendo isso, justamente a conclusão: "So, on another level, the meaning of the play and its ending is that there *is* no answer to the problem of how to bring up children, and of managing the adopted relationship [...]".

> principio dela comunicabilitá, specie nei suoi rapporti col figlio, quando ha un franco colloquio com Eschino, colpevole di aver sedotto uma fanciulla, elenca, fra i problemi che si dovevono affacciare ad Eschino dopo il fato, pure quello di come comunicare a lui sua situazione [...] e)[...] nel momento in cui Demea, in um monologo, passa in rassegna le conseguenze del suo comportamento, intransigente e privo di aperture, nota fra l'altro che i figli, sia Eschino che Ctesifone, fanno le loro confidenze a Micione, mentre purê queste sono a lui negate [...]

Ainda que precisa nos pontos a que se propõe, a análise acima de Cupaiuolo esquece de mencionar que a derrota de Micião está, justamente, na não-comunicação com Dêmea. Ou seja, Micião se fortalece por se comunicar com o filho, mas enfraquece por optar pelo discurso enganoso com o irmão: sua maior força e sua maior fraqueza estão intimamente relacionadas. "Both herores are arrogant, lively, and inadequate; neither knows what he is or what he is up against: that is comic enough and human enough [...] both men are victims of their illusions and of the limitations those illusions impose on them" (Johnson, 1968: 185-6).[356] Embora a discussão pedagógica seja importante[357] e, sim, o texto transmita a sensação de que se deve buscar um meio termo virtuoso na criação dos filhos e na relação entre os homens,[358] para entender *Adelphoe* e a derrota de Micião (quer a julguemos desproporcional ou não), é preciso olhar, antes de tudo, para os homens da comédia, com suas paixões e suas mentiras.[359] A ideia constantemente reiterada de um Terêncio "humanizador" de suas personagens (cf. Duckworth, 1994: 249) se renova quando assumimos que precisamos aceitar a imperfeição e as oscilações humanas de Dêmea e Micião para compreendermos irmãos tãos diferentes e tão semelhantes.

---

[356] Lord (1977: 1999) faz uma observação semelhante sobre as personagens de Menandro: "Generaly speaking, Menander's characters are never 'vicious' in the Aristotelian or indeed in the ordinary sense. But neither are they enirely good".

[357] Note-se que Ariana Traill (2013: 318) faz uma interessante observação sobre o conflito de *Adelphoe*, definindo-o como um confronto entre personagens que têm pontos de vista distintos: "The play centers on two characters with opposing beliefs about parenting: the *pater durus* Demea takes an authoritarian approach; his brother and anti-type, the *pater lenis* Micio, is permissive." Nesse sentido, podemos dizer que nossa interpretação está alinhada com a da estudiosa: há uma oposição, em primeiro lugar, entre personagens e, em segundo, entre suas crenças pedagógicas distintas. Para Perutelli (2003: 176), também, quando Dêmea anuncia que dará apoio e repreensão nos momentos apropriados, ele está enunciando a moral da peça. Concordamos que do ponto de vista pedagógico, essa seja a moral da peça, mas que não a explica totalmente.

[358] Cf. Cíc. *Cato* 65: *Quae tamen omnia dulciora fiunt et moribus bonis et artibus; idque cum in vita, tum in scaena intellegi potest ex eis fratribus, qui in Adelphis sunt. Quanta in altero diritas, in altero comitas! Sic se res habet; ut enim non omne vinum, sic non omnis natura vetustate coacescit. Severitatem in senectute probo, sed eam, sicut alia, modicam, acerbitatem nullo modo.* "Mas tais falhas são melhoradas por boa educação e bons hábitos, e isso se pode constatar tanto na vida quando no palco, por aqueles dois irmãos dos *Adelfos*. Que ferocidade em um e que afabilidade em outro! É assim que as coisas são: nem toda natureza azeda com a idade, assim como ocorre com o vinho. Venero aquela severidade equilibrada na velhice, mas, amargura – como outras coisas – de jeito nenhum". Para Enk (1947: 92), a beleza da peça está em sua imprecisão, no fato humano de que dois homens bem-intencionados não conseguem agir totalmente certo.

[359] Refletindo sobre a célebre passagem da *Poética* de Aristóteles (1449a) sobre a natureza do riso cômico, Duckworth (1994: 307) afirma algo que se aproxima de nossa leitura de *Adelph.*: "But while Aristotle seems to recognize the feeling of superiority as the essential stimulus to laughter, he does have a perception of the contrast of incongruity between the actual and ideal. The weakness and shortcomings of human beings point away from what is towards what ought to be, and comedy delas less with personal satire than with the moral permanent flaws and imperfections of mankind".

VIII. Tradução

8.1 Introdução à tradução

Palavras querem vida, mesmo numa língua morta

(*Duas ilhas.* Swami Jr. e Zeca Baleiro)

8.1.1 Teoria da tradução e estilo terenciano: principais escolhas tradutológicas

Dedicamos este espaço na dissertação para apresentar nossas escolhas tradutológicas principais com base no estilo terenciano e na teoria contemporânea da tradução.[360] Primeiramente, nossa proposta tradutológica pode se inserir na vertente *funcionalista* dos estudos da tradução. Tal vertente reúne práticas tradutológicas que entendem o contexto – a situação real da comunicação – como o principal determinante na compreensão e tradução de um texto. Em outras palavras, propomos uma tradução que, alinhada com a vertente funcionalista, não se debruça unicamente sobre o sistema linguístico como código a ser decifrado, mas que o concebe como um produto gerado por um interlocutor para outro, em dado tempo e espaço e para desempenhar determinada função. A tradução deve, nesse sentido, recriar essa função em um novo contexto.

Nesta dissertação, trazemos ao português brasileiro contemporâneo uma comédia de Terêncio, que tem como função básica despertar o riso, como dita o gênero. Para tratar de tal função, é interessante recorrermos a uma aproximação ao que K. Reiss propõe a respeito de uma metodologia tradutológica para a sátira (no sentido contemporâneo), gênero também marcado pelo risível. A autora distribui os tipos textuais em relação de proximidade com cada uma das então três funções da linguagem: o texto satírico (e acrescentamos o cômico) estaria num ponto equidistante entre a função expressiva ("emotiva", para Jakobson) e a operativa ("conativa", para Jakobson). Podemos depreender, então, que a tradução de um texto poético/literário com humor deve contemplar as escolhas poéticas originais – expressividade – e, com devidas adaptações, despertar os mesmos efeitos sobre seu público – conativa.

Embora o pensamento de Reiss seja produtivo nesse contexto bem circunscrito e que contribua para nossa visão, apoiamos nossa proposta de tradução na autora da autonomeada "segunda geração funcionalista", Christiane Nord e seu pensamento sobre a importância da análise textual para a tradução. Dela, destacamos *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-oriented Text Analysis*, concebida para fornecer um quadro metodológico coerente para os tradutores em formação e um modelo de análise textual que permitisse compor e analisar traduções e seus processos.

[360] Nossa introdução foi retirada e adaptada do trabalho de conclusão de disciplina da pós-graduação "Tópicos em tradução", sob responsabilidade do Prof. Dr. João Azenha Jr., cursada no primeiro semestre de 2016.

Nord abdica das categorias prévias de tipologias textuais (como vimos em Reiss) e concebe um modelo calcado na análise dos dispositivos utilizados no texto de partida e nas estratégias apropriadas para contemplar a proposta tradutológica.[361] Assimilando contribuições da linguística e dos estudos literários à tradução, a partir da abordagem funcionalista e da pragmática textual, a perspectiva contextual na análise do texto de partida também se torna central. Herdeira também da *skopos theory* de Vermeer, Nord defende que nem todas as respostas se encontram na análise do texto de partida, de modo que determinar a orientação da tradução é um objetivo imperioso. Como a função do texto traduzido não necessariamente reflete a do texto fonte, devem-se colocar as mesmas questões analíticas para ambos, havendo, então, o cotejo do texto de partida e do translato, contrastando, talvez principalmente, o intuito do autor e do tradutor, pois, por esse processo, o tradutor pode decidir o que será mais importante preservar.

Munday (2008: 83) lembra, também, que Nord estabelece uma hierarquia para lidar com os problemas de tradução: determinar qual a função pretendida na tradução (documental ou instrumental), que adaptação fazer dos elementos funcionais para o receptor do translato, a orientação para a cultura fonte ou de chegada e, por fim, o estudo das questões textuais que podem chegar até níveis profundos da linguagem. De fato, o tradutor tem uma posição central entre duas esferas comunicativas distintas, aproximando e *mediando* duas culturas, o emissor do texto de partida e o destinatário do de chegada:

> O translador está, então, compromissado bilateralmente: com o texto de partida e com a situação (do texto) de chegada, e ele tem responsabilidades tanto para com o emissor do TP (ou com o iniciador, contanto que esse assuma a função de emissor) quanto para com o receptor do texto de chegada. Essa responsabilidade denomino "lealdade" - "lealdade" é uma qualidade ética no convívio entre pessoas; a fidelidade [*treue*] de uma tradução refere-se a uma relação de imitação entre textos
>
> (NORD, 1988, p.32, tradução de Marcelo Moreira. Apud Moreira, 2014: 214)

Nord classifica, dessa forma, a tradução em dois grandes grupos com tipos específicos menores. A *documental* consiste em documentar uma comunicação ocorrida numa cultura de partida, trazendo-a para o receptor do texto de chegada. Já a *instrumental* é entendida como um processo em que o translato serve a uma nova ação comunicativa como um instrumento de chegada para alcançar um objetivo comunicativo, sem que seu leitor precise saber se tratar de uma tradução. Por fim, Nord enumera algumas questões a serem realizadas na análise textual

[361] Não sem razão, Munday (2008: 83) afirma que Nord é a teórica funcionalista que concede maior destaque ao texto de partida.

da tradução. De ordem contextual, temos: quem escreve?, para quê?, a quem?, por que meio?, quando? por quê?. Internamente ao texto, temos: sobre o quê?, o quê?, o que não?, em que sequência?, quais elementos não verbais?, que palavras, que frases, que tom?

Apliquemos, agora, as teorias reunidas acima sobre nossa proposta de tradução de Terêncio. Seguindo a hierarquia de Nord, primeiro delimitamos a natureza da tradução. Moreira (2014: 117) observa que devemos pensar em *documental* e *instrumental* como um *continuum* graduado de tipologias tradutológicas, não como dois polos opostos. Nossa tradução integra uma dissertação e é sobretudo *documental filológica*, pois retrata o texto de partida do modo mais fiel possível, com notas e explicações ao texto original deixando-se nortear por ela quase totalmente. Por outro lado, há um aspecto *instrumental*, também, ao se aproximar da ideia de uma tradução *correspondente* que confere importância à relação do translato com os textos de sua cultura, que comentamos a seguir.

Quanto ao segundo aspecto da teoria de Nord, ou seja, quais adaptações serão feitas em nome da funcionalidade, destacamos que fazemos uma tradução prosaica de um texto poético. A prosa traz maior possibilidade de manipulação tradutológica, o que é essencial para conseguir adaptar, de alguma forma, as construções humorísticas em uma língua diferente (e mais analítica do que sintética): provavelmente, tais escolhas seriam tolhidas, em grande medida, se o critério métrico fosse superior aos demais. Além disso, o verso (mesmo livre) traria uma sensação de elevação, por si só, que não está presente no original porque para o público romano, uma comédia em verso é natural e tradicional, mas para o público brasileiro, as comédias gozaram, em sua imensa maioria, da liberdade da prosa.[362] Nossa tradução *documental* é, como tal, orientada para a cultura de partida, preservando-a na tradução. Felizmente, o humor de Terêncio depende muito pouco de elementos externos ao texto e é construído no confronto entre personagens e pelos diálogos, de modo que é dispensável adaptar a realidade e a cultura: questões culturais e sociais pontuais que se mostrarem importantes para a compreensão do texto são contempladas em notas de rodapé, com sugestões adaptativas de ditados populares, referências geográficas etc.

Curiosamente, a proposta funcionalista que tem interesse em preservar a função textual pode encontrar respaldo na própria teorização de Terêncio. Afinal, se o poeta critica no *Eun.*

[362] Para ficar nos casos de comédias da literatura brasileira, vide os casos de José de Alencar (*O Demônio Familiar*), as comédias Martins Pena e Ariano Suassuna. Artur Azevedo merece destaque, visto que algumas de suas comédias são escritas em verso, operetas que, conscientemente, perodiam um gênero mais elevado (*A capital Federal*, por exemplo).

(v. 7-8)[363] aqueles que traduzem bem, mas escrevem mal e acabam por arruinar boas peças quando a apresentam para outra cultura, nossa escolha por preservar o humor de Terêncio com os recursos de uma tradução prosaica, estilo e registro linguístico (em suma, conciliar rigorosa análise textual e a abordagem funcionalista) pareceu-nos coerente. Ademais, a proposta funcionalista nos pareceu adequada, considerando que a peça nem sempre tem as mesmas funções em seus distintos momentos e que isso se reflete nas escolhas lexicais: compare-se, por exemplo, o prólogo de *Adelphoe* com o restante da comédia e logo se observa que o estilo de Terêncio se modifica, grandiloquente no momento inicial, quando importa demonstrar capacidade poética e prender a atenção da audiência, e mais rasteiro quando coloca em cena alcoviteiros, escravos etc.[364]

Ainda que as comédias romanas tenham sido escritas em verso, Duckworth (1994: 361) lembra que seus metros mais simples tinham uma flexibilidade e liberdade que não voltariam a ser vistas posteriormente em latim,[365] chegando a serem incompreendidos pelos romanos posteriores que viam crudeza em suas formas.[366] Sobre a proximidade entre os metros de Terêncio (e de Plauto), Duckworth faz uma interessante observação:

> The meters of Plautus and Terence are quantitative, not accentual, but both playwrights reveal a surprising regard for word accent; metrical rhythm and word accent often agree so closely that the verse can be read whitout difficulty.

Mesmo que tal coincidência não ocorra o tempo todo, a ideia de uma métrica que ocasionalmente pode ser lida de modo similar ao que se faz na prosa, merece algum destaque.

Barreto (2016: 29-31) lembra – e problematiza – que, tradicionalmente, agrupam-se os versos cômicos em relação à música em três possibilidades: sem acompanhamento musical (senários iâmbicos), recitativos (septenários e octonários iâmbicos e trocaicos) e cantados (metros líricos).[367] Dupont (1988: 109) afirma que os dois versos que aparecem com maior frequência na comédia romana são o senário iâmbico e o septenário trocaico (recitado com

---

[363] *Qui bene uortendo et easdem scribendo male/ ex Graecas bonis Latina fecit non bonas*: "Aquele que traduzindo bem e escrevendo mal, não fez das mesmas boas peças gregas, boas latinas".

[364] Com efeito, quando ocorre a transição entre prólogo e peça propriamente dita, é notável a troca de estilos. Marouzeau, por exemplo, (*apud* Taladoire, 1972: 99) admite mesmo a hipótese de que se trate de um texto espúrio, dada a diferença de escrita. Concordamos, porém, com a resposta de Taladoire (idem) de que se tratam de escolhas poéticas distintas: "Nous répondons simplement à cette appréciation que le style d'um prologue, surtout s'il est d'intention littéraire, est um chose et que celui du dialoguescénique em est um autre, de portée adsolument différente".

[365] Segundo Conte (1996: 22), é muito mais profícuo na *palliata* romana que na *néa* grega.

[366] Note-se o que diz Horácio na sátira 1.4 (v. 45-8): *idcirco quidam comoedia necne poema/ esset, quaesivere, quod acer spiritus ac uis/ nec verbis nec rebus inest, nisi quod pede certo/ differt sermoni, sermo merus:* "por isso alguns se indagaram se a comédia era mesmo um poema, porque nem vigor nem força possui nas palavras ou no assunto, e a não ser por um pé fixo, não se difere da conversação, sendo mera fala." (Trad. de Beethoven Barreto, 2016: 82).

[367] É o que coloca Duckworth (1994: 362).

acompanhamento musical). Terêncio demonstra preferência pela fala tranquila, pois emprega os senários e os septenários numa proporção próxima de 3/1.[368] Além disso, os senários iâmbicos era o equivalente latino do trímetro iâmbico grego, metro considerado por Aristóteles o mais próximo da fala (*Ar.*, *Poet*. 1449a, 25-27).[369] O senário iâmbico é um verso de seis pés iâmbicos, de ritmo ascendente e quando na forma pura, compostos por uma sílaba breve e uma longa. Porém, tal verso admite substituições nos cinco primeiros pés, podendo haver pés de espondeu (longa-longa), dátilo (longa-breve-breve), tríbraco (breve-breve-breve), anapesto (breve-breve-longa) ou mesmo proceleusmático (quatro breves).[370] Já o septenário trocaico é um verso de 7 pés (e uma sílaba indiferente) que, quando em forma pura, é composto pelo troqueu (longa-breve num ritmo descendente), mas que admite as mesmas substituições dos senários iâmbicos. Por fim, Duckworth (1994: 369) também nota que as partes cantadas (*cantica*) são praticamente inexistentes em Terêncio, e que seus versos são divididos, de forma quase equânime, entre versos falados e acompanhados por instrumentos musicais.[371]

Não propomos, evidentemente, que não houvesse distinção entre os versos não-cantados da comédia e a prosa. Seus ritmos poéticos eram perceptíveis e contribuíam para o sentido, além de neles haver padrões fixos de construção (ausentes num texto em prosa), como a tendência de não haver substituições no quinto pé, ou de espondeus nos pés ímpares. Mesmo assim, pareceu-nos relevante refletir que dificilmente seria uma coincidência que sejm justamente os metros dos diálogos cômicos (e não o hexâmetro datílico, o pentâmetro ou os metros líricos, por exemplo) os mais livres, em se tratando de variedades de substituição. Em suma, propomos uma tradução prosaica que traga o aspecto coloquial visto pelos antigos nos senários (e trímetros) iâmbicos e que, mesmo que não seja uma aproximação perfeita, use da liberdade de construção da prosa em português brasileiro.[372]

---

[368] Cf. Duckworth (1994: 362). Ainda de acordo com o estudioso (1994: 363), no *corpus* de Terêncio, é preciso somar os versos recitados e cantados para chegar a um número próximo daqueles que são falados.

[369] Cf. Cícero (*Orat.* 140-236) que, na tradução de Beethoven Barreto (2016: 77) chama os senários iâmbicos de *indistintos*, em sua relação com a fala. Contudo, Barreto (idem) nos lembra que Cìcero sugere, ainda, que todos os metros do teatro concebidos sem acompanhamen to musical, tornar-se-iam indistintos ritmicamente. Sobre os limites dessas reflexões ciceronianas e sobre contradições em seus posicionamentos, cf. Barreto (2016: 86) que afirma que tais associações são antes convenções de uso do que algo motivado por alguma característica específica do metro.

[370] Cf. Duckworth (1994: 365) e a gramática de Cart e Grimmal (1986: 159).

[371] Sobre a percepção da audiência romana dos versos não falados, Dupont (1995: 47) afirma: "[...] cantati o declamati, i testi sono sempre percepiti come canti. L'ascolto del pubblico è quello dela gente ai concerti, e non quello dei cittadini ai comizi o nel foro. [...] Il discorso di teatro, essendo spettacolo è interamente musicale e lo spettatore lo riceve passivamente [...]". Para a estudiosa (1995: 112) isso se deve, em grande parte, ao fato de que a música era onipresente na sociedade romana. Em nossa tradução, uma nota indicará os momentos em que houver alternância entre o metro falado e cantado.

[372] Norwood (*apud* Duckworth, 1994: 366) chega a afirmar que as comédias de Plauto e Terêncio "are capable of being scaned, usually with a struggle; but only one line in fifty sounds like a verse". Embora não precisemos concordar com o posicionamento do crítico – Duckworth não o faz – trata-se de um interessante indicativo de

Com efeito, percebe-se a importância do aspecto métrico e rítmico no desenvolvimento da peça. Marshall (*apud* Gonçalves, 2016: 11) nota, por exemplo, "arcos convencionais" nos ritmos das comédias latinas, que tenderiam a se iniciar com metro sem acompanhamento musical (por tratar-se de um momento importante para a exposição) e se encerrar com metros recitativos. Moore (*apud* Gonçalves, 2016: 11) ainda demonstra homogeneidade na distribuição dos metros em relação aos tipos cômicos, ressaltando a importância dessa questão para a caracterização das personagens:

> ao longo da maior parte da peça, [Terêncio] associa ambos os jovens apaixonados com octonários jâmbicos, geralmente reservando os trocaicos para ações, palavras e personagens que se opõem à união dos *adulescentes* com a mulher amada. Essa dicotomia suplementa a dicotomia padrão entre os amantes acompanhados [pela tíbia] e personagens de bloqueio desacompanhados. [...] Os amantes e a família de Pânfila (exceto Hegião) cantam a maior parte de seus versos, a maior parte deles em octonários jâmbicos do que em trocaicos. Dêmea fala a maior parte de seus versos e quase nunca canta em octonários trocaicos. Micião e Siro, ainda que sejam aliados dos amantes, passam a maior parte de seu tempo no palco com Dêmea e – no caso de Micião – apresentando o monólogo expositivo de abertura, então eles falam mais do que cantam e cantam mais [septenários] trocaicos do que octonários jâmbicos. Sânio canta a maior parte de seus versos e canta mais octonários jâmbicos do que [septenários] trocaicos porque ele passa quase todo o seu tempo de palco dialogando com Ésquino e Siro.

Assim, considerando a relevância da métrica, nossa tradução indicará em nota quando os metros se alternarem e quais possibilidades de construção de sentido mobilizadas por determinado ritmo. Notemos, a título de exemplificação, que se os *cantica* não são comuns em Terêncio, Ésquino é uma das raras personagens a ter um momento assim, algo que será oportunamente comentado.

Tão relevante quanto a métrica é a elocução terenciana em *Adelphoe*, de modo que também recebeu destaque em nosso processo de análise tradutológico. A linguagem de Terêncio é tradicionalmente concebida como urbana e elegante, pelos testemunhos que datam desde a antiguidade. Benjamin Victor (2012: 672), por exemplo, traz o parecer de César, que

como é possível enxergarmos, em maior ou menor nível, uma natureza prosaica nos versos da comédia romana. Sobre a riqueza de sentidos dos senários iâmbicos em Plauto, cf. a tese de doutorado "Senário iâmbico em Plauto: efeitos em Persa e Estico" de Beethoven Barreto, orientada por Isabella Cardoso na UNICAMP. O estudioso ressalta (2016: 22), por exemplo, que chamar ao verso "prosaico" ou relembrar a ausência de acompanhamento musical não significa poucas possibilidades de sentido. Note-se que ele explora os efeitos dos senários iâmbicos em Plauto, argumentando com propriedade sobre o fato de que a ausência de musicalidade, numa peça majoritariamente musical, traria contribuições de sentido.

classifica nosso poeta como *puris sermonis amator*.[373] Para o estudioso, tal afirmação implca que Terêncio segue o princípio da "normalidade linguística", ou seja, evitaria o arcaico, o dialetal e o excêntrico. Cícero também elogia Terêncio, apoiado em três frentes principais: fidelidade ao texto e estilo de Menandro, temperança na representação de sentimentos e, uma vez mais, afabilidade e doçura de linguagem.[374] Na síntese de Manuwald (2011: 248):

> The language in Terence's comedies is more restrained than in those of his Roman predecessors: the number of alliterations and assonances, elaborate similes and allusions, digressions, neologisms, Greek expressions, colloquial phrases or comic long words is reduced. Accordingly, Terence was soon praised for his 'pure language'. Equally, the metre and rhythm of his verses are closer to everyday speech, as there are fewer accompanied lines.

Note-se também que a elocução terenciana não foi um critério de seu tempo, pois poetas cômicos anteriores, contemporâneos e posteriores adotaram caminhos distintos.[375] Citando Victor (2012: 673): "Terence would seem to have avoided such features through conscious choice, a choice guided by rhetorical theory". Conte (1996:81) também atribui a Terêncio uma linguagem "comportada", verossímil e menos artística, no sentido de que ela, ainda que retórica e poeticamente trabalhada (ou seja, não corresponda a língua falada pelo povo romano da época), esconde o artifício, apresentando um recorte urbano. López e Pociña (2007: 205) definem a linguagem de Terêncio como elegante e refinada, sem distinções de classe social entre as personagens, de modo geral.[376] De fato, esse registro linguístico foi alvo de acusações (segundo o próprio poeta) de falta de vigor humorístico.

Por outro lado, a linguagem da comédia romana, segundo Duckworth (1994: 332-4) é permeada por coloquialismos, tais como a grande presença de termos de saudação e de despedida, interjeições que na maioria derivam do grego e só aparecem em comédias, juras e apelos a divindades, grande quantidade de ofensas dirigidas a outras personagens, pleonasmos e diminutivos. Sua própria sintaxe tende à simplicidade, valorizando a parataxe e os diminutivos. Por fim, lembra-nos Palmer (1954: 93) que a linguagem de Terêncio é poética, ainda que traga elementos prosaicos, no sentido do *sermo* coloquial. "Terence's idiom is far removed from the natural speech of any coterie however precious". Nesse sentido, sempre que

---

[373] César reconhece os talentos de Terêncio, mas ainda o considera uma versão inferior de Menandro. Cf. López e Pociña (2007: 228). Na obra de Quintiliano, Terêncio é um dos autores mais frequentemente citados. Uma vez que o interesse do escritor era formar o jovem orador, a *elegantia* do estilo terenciano era interessante. Cf. López e Pociña (idem: 231).

[374] Tal sistematização foi retirada de López e Pociña (2007: 228) a partir dos testemunhos ciceronianos expedidos em *Ad. Att.* II, 19,1; VII, 3, 10, XV, 1, 14.

[375] Como exemplo, temos o uso de neologismos que marcam as obras de Plauto e Cecílio (2011: 248).

[376] Sobre a linguagem da comédia estar entre a simplicidade e a inventividade, cf. Manuwald (2011: 156): "Language and forms of speech in comedy are characterized by variety: they include a stylized version of what must have been colloquial language at the time, but also new coinages, linguistic jokes and effects, literal interpretation of words, plays on names and words in foreign languages".

figuras de linguagem ou de pensamento aparecerem no texto, justamente por serem menos usuais e contribuírem para a compreensão da passagem, nossa tradução buscará construir uma equivalência com o texto em português.

Levando em consideração os aspectos acima apontados sobre a elocução de Terêncio – linguagem artisticamente recriada, mas próxima da fala cotidiana com alguns arcaísmos e vícios de linguagem,[377] pouca variação na troca do estrato social das personagens, prosódia muitas vezes coincidente com a prosa – buscamos construir uma equivalência em português brasileiro contemporâneo. Além da escolha pela prosa, já justificada pelos critérios acima, procuramos apoio em referencial teórico-gramatical. Adotamos o registro linguístico atestado nas obras de Ataliba Castilho, *Nova Gramática do Português Brasileiro* que retratam o português utilizado pelo falante culto – superior completo – brasileiro habitante de cinco capitais escolhidas para o projeto NURC. Julgamos tal registro uma boa opção de equivalência com o latim informal, porém simples, elegante e urbano do poeta. Optamos ainda pelo registro escrito padrão da língua portuguesa por julgarmos que tentativas escritas de representação da oralidade (“fazê” para “fazer”, “pensá” para “pensar”, “tá” para “está/estar” etc.) trariam uma marca visual muito forte para a leitura do texto e sensação paródica que não são despertadas pelo latim original. É com base no referencial que Castilho elabora sobre o registro linguístico do falante culto que justificamos algumas escolhas de tradução essenciais que percorrem o texto como um todo, tais como: representação dos pronomes associados à segunda pessoa sempre como “você”, no singular ou no plural; representação do futuro do presente, na maior parte dos casos, com a construção “ir” + infinitivo, preferência pela próclise e abolição da mesóclise. Ainda assim, uma vez que o texto de Terêncio não é coloquial como um todo, preservamos a norma culta.

Segue-se a esta introdução o texto original seguindo o padrão da edição de Kauer e Lindsay (edição de 1990) que foi o texto base para a escrita da tradução, bem como a tradução da peça com notas que visam a esclarecer questões pontuais, como dados históricos, referências ao gênero cômico e a outros gêneros da poesia antiga, recursos poéticos do autor e, por fim, nossa tentativa de equivalência, indicação do texto original (e possível tradução literal) quando, em nome da função do texto, a tradução se distanciar, sobretudo em expressões idiomáticas ou jogos de palavras. Nossa tradução de *Adelphoe* de Terêncio pode, esperamos, juntar-se às demais realizadas em língua portuguesa (e que utilizamos como cotejo, conforme indicado na

[377] Principalmente pleonasmos na fala de idosos, notados por Karakasis na obra “Terence and the language or Roman Comedy”. Esses e demais casos de coloquialismos serão comentados na tradução, com as devidas tentativas de equivalência.

bibliografia) e, principalmente, em português brasileiro. Até onde sabemos, neste momento, é a única tradução desta comédia, em nosso país, concebida pela perspectiva funcionalista. Cabe considerar, por fim, que se trata de um trabalho textual, portanto, nossa tradução busca reproduzir o humor na medida em que este se manifestar pelas palavras e frases do texto. Assim sendo, buscamos não recorrer excessivamente às rubricas cênicas, apenas nos momentos em que ela se torna indispensável para compreender o diálogo e a ação subentendida pelas palavras, uma vez que elas são, ainda que bem fundamentadas, interpretativas, em grande medida. Como lembram López e Pociña (2007: 212-3), Terêncio raramente indica o tom e a atitude que o ator deveria assumir em suas falas, de modo que a interpretação não pode se pautar por isso, apenas. Contudo, em nossas rubricas sugerimos, além do tom da fala, alguns gestos para orientar a leitura e compreensão dos versos e do diálogo,[378] unicamente como orientação para nossa interpretação das passagens. Notemos, por fim, que não seguimos à risca a pontuação aplicada por Kauer e Lindsay no estabelecimento aqui reproduzido, sobretudo no que diz respeito ao ponto-e-vírgula, ponto final e dois pontos. Fizemos adaptações para garantir a fluidez do texto em português brasileiro e para deixa-lo em conformidade com as regras de pontuação de nosso idioma. Modificações mais significativas nesse sentido serão comentadas oportunamente.

8.1.2 Manuscritos das obras de Terêncio e esclarecimentos sobre o texto base utilizado

Adelphoe e as demais comédias de Terêncio chegaram a público, num primeiro momento, por meio das encenações que já comentamos na introdução deste trabalho.[379] Contudo, em nosso tempo, a obra terenciana é sobretudo divulgada e conhecida pela leitura do texto escrito. Tal situação nos lega uma questão: como ocorreu o fenômeno de transmissão textual até o nosso tempo e alternando o suporte de divulgação? Como nos lembra Duckworth (1994: 437), tal questão suscita, ainda, problemas de estabelecimento textual, como erros ou omissões nos manuscritos, variações de leituras, conjecturas erradas, problemas de sintaxe, ortografia e métrica, de modo que é uma das tarefas mais difíceis (se não impossível)

[378] Sobre o gestual no teatro romano, é interessante vermos o que Weston (1903: 49) diz: "As the use of masks became prevalent, the hands were more and more called upon to indicate feelings and emotions which had hither to been left to facial expression. Each gesture had its name and expressed distinct emotions. There were special gestures *abeuntis* or *abituri*, *cogitantis*, *observantis*, *stomachantis*, *offerentis*, etc. (cf. Leo, Rheinisches Museum, XXXVIII, p. 337)".

[379] De acordo com Florence Dupont (1988: 9, a primeira característica do teatro latino é seu caráter não-literário, pois, em Roma, os textos dramáticos eram escritos unicamente para a representação e não perduravam. Escreve a estudiosa, ainda: "Le texte fournit seulement le prétexte de la représentation; il est rarement conservé".

determinar quais foram as exatas palavras de Terêncio no século II a.C. Não é nosso intuito, no breve espaço dedicado a essa questão, solucionar tal problemática, mas trazer aqui um breve apanhado das principais questões colocadas pela crítica especializada.

Primeiramente, questiona-se: o que acontecia com o texto de Terêncio após a primeira encenação, ou seja, após a companhia e os magistrados adquirirem a peça? A hipótese de Manuwald (2011: 84) é que o manuscrito continuava com o chefe da companhia: "It is unclear what happened to a play's script after the first performance. Technically it must have remained the property of the buyers (i.e. magistrates), but it was presumably kept in the possession of the impresario until he sold or gave it to another impresario". Benjamin Victor (2013: 343) afirma que os textos poéticos para leitura foram construídos com base em um texto prévio usado nas encenações e que teria passado por mudanças, chamadas também de *retractationes* – inserções não-terencianas geralmente identificadas por critérios como repetição.[380] Nas palavras de Pease (1887: 31): "Could we trace the descent of any one Ms. of Terence from the very original down to the present form, we should find that the Ms. had passed through a number of different hands, each one of which had given it a peculiar stamp".

Victor (2013: 343) também apresenta a hipótese de que já houvesse um público *leitor* de Terêncio ainda enquanto o poeta estava vivo e que perdurou até a época de Varrão e Cícero, no fim do período republicano e início do principado de Augusto.[381] Na mesma esteira, Manuwald (2011: 120) defende que a leitura do teatro republicano ocorreu simultanemante ao trabalho filológico com eles. Cain (2013: 381) parte de testemunhos literários e arqueológicos para sugerir que, antes da transformação de Terêncio em um autor unicamente escrito, ele continuou sendo ocasionalmente encenado até o século III e IV. Lázaro (2016: 25) aponta, ainda, que há um consenso a respeito da época em que o texto de Terêncio deixou de habitar os palcos e passou a ocupar um espaço exclusivamente nos códices: o século V de nossa era. Com efeito, de acordo com López e Pociña (2007: 236), entre os séculos IV e V d.C. muitos gramáticos estudaram Terêncio e escreveram sobre ele, havendo uma grande variedade de manuscritos de suas obras (idem: 242): C. Villa (*apud* López e Pociña, 2017: 243) chega a falar em 732 manuscritos.

Cain (2013: 382) também chama nossa atenção para o fato de que os textos de Terêncio sofreram influência das escolas romanas para seu estabelecimento ainda no século II a.C.,

[380] Lázaro (2016: 25) observa, porém, que a repetição é um artifício poético e, especificamente cômico, de modo que o estabelecimento de um suposto texto terenciano original é tarefa pouco simples.
[381] Manuwald (2011: 121) afirma que no tempo de Cícero duas formas de conhecimento do drama coexistiam e se complementavam: leitura e encenação (esp. Cic. Rab. Post. 29).

sendo um dos autores mais proficuamente usados nesse contexto, ao lado de Cícero, Salústio e Virgílio, no período imperial.[382] Martin (1976: 38-9) aponta que Terêncio e Virgílio são os únicos autores latinos cujo trabalho sobreviveu de forma completa, ou quase completa, em manuscritos escritos antes da queda do Império Romano do Ocidente no século VI, talvez por influência do estabelecimento escolar. De acordo com López e Pociña (2007: 238), Terêncio foi um poeta muito conhecido na época convencionalmente chamada de Idade Média, mas não apenas como um comediógrafo em si, mas como uma espécie de filósofo ou de poeta apaixonado, em virtude das temáticas de suas comédias. Terêncio não foi mal-visto pelos cristãos, uma vez que seu humor era considerado contido e pouco ofensivo, muito por influência de sua linguagem e das situações que apareciam em seus textos.

Duckworth (1994: 437) nos lembra, então, que os manuscritos sobreviventes dos textos de Terêncio datam de três períodos principais: da Roma tardia, do Medieval e da Renascença. Segundo Duckworth (1994- 236-7), López e Pociña (2017: 243-4), Martin (1976: 39) e Reeve (1983: 413), os textos de Terêncio foram transmitidos em duas frentes: o *Codex Bembinus* (ou manuscrito A),[383] século IV-V d.C.; e a *recensão caliopiana* (Σ), um ancestral[384] perdido de uma família de manuscritos[385] composta por três ramos que diferem, sobretudo, na ordem das comédias – alguns deles contém ilustrações[386] – datam do final do século IV, início do século

[382] Cf. Manuwald (2011: 38) que propõe que mesmo a noção de "teatro-literário" que teria se iniciado com Andronico em 240 a.C. (cf. Introdução) foi moldada pela percepção republicana de que os textos daquelas peças eram parte da cultura e da literatura romanas: "For instance, they compiled 'canons' of the best writers and established an evolutionary model, in which pioneers were judged according to their literary sophistication in comparison with their successors rather than according to the relevance of their innovative deeds".

[383] Cf. Duckworth (1994: 437). Por ser o manuscrito mais antigo e possuir boa legibilidade das comédias é considerado o melhor. Porém, mais antigo não quer dizer, necessariamente, mais confiável. Cf. Pease (1887: 30; 34). López e Pociña (2007: 243) datam-no dos séculos IV-V e, no caso de *Adelphoe*, tem uma lacuna que vai do verso 915-97, ou seja, falta-lhe a conclusão da peça. Goldberg (2013: 45) observa, também, que há mais diferenças entre os manuscritos A e a família caliopiana do que entre os membros da família em si. O manuscrito A tem a especificidade de distinguir a métrica da comédia, separando os senários dos metros acompanhados por música. Cf. Goldberg (2013: 44). Martin (1976: 39) observa, ainda, que no A, não há separação entre as palavras. Sobre a valoração dos manuscritos, Pease (1887: 36) afirma: "It must be admitted that the value of a Ms. cannot be expressed with mathematical exactness, and that a Ms. is not necessarily vitiated in proportion to the number of errors".

[384] Reeve (1983: 414) cita o trabalho de Jachmann em que se constata a anterioridade do Σ em relação ao A.

[385] Sobre os manuscritos medievais, cf. Duckworth (1994: 437): "Numerous mss are preserved from the Middle Ages; these, dated from the ninth to the twelfth century, are all in minuscle script; although they display great variation in their readings, they too are extremely important for the establishment of the text, and specially so where the two early mss have omissions or cannot be deciphered".

[386] Weston (1903: 45) nos lembra que não podemos interpretar as ilustrações dos manuscritos terencianos como um testemunho da encenação entre 166 e160 a.C.: "Again, it is hardly to be supposed, in the state of learning which existed in the ninth century, that a scribe would have looked up details of the Greek or early Roman costume and presented pictures which, in regard to dress, would resemble in any degree the costumes in the paintings which have been recovered from Pompeii. An artist of that period would rather have given us representations of the costumes of his own time, such as we find in other manuscripts and in the frescoes and early paintings which present biblical and classical subjects".

V: γ (alguns são ilustrados), δ, μ (este último, bastante contaminado). Martin (1976: 40) ainda acrescenta: "The two families A and Σ descend from a common archetype; the fact that both families contain the *argumenta* (or *periochae*) composed by C. Sulpicius Apollinaris about the middle of the second century A. D. suggests that their common archetype is latter than the date".

Martin (idem) contextualiza a questão das correções e sugestões de outras leituras no tocante aos manuscritos de Terêncio:

> Because manuscripts of Terence were readily accessible both during classical antiquity and in the Middle Ages, scribes frequently incorporated in their manuscripts variant readings they found in other manuscripts. This 'cross fertilisation' is shown clearly by the way in which variant reaings cross the boundaries between the γ and δ branches. When the process is repeated through several generations of copying, mixed manuscipts (*codices mixti*) may arise, which cannot be assigned whith certainty too ne branch or the other.

O mesmo ocorre com o manuscrito A e com as correções indicadas como *Iouiales*, que também aparecem em manuscritos da família Σ. Reeve (1983: 415) afirma que o A foi corrigido pelo escriba, um *corrector antiquus*, um Iouiales (VI d.C.), o escoliasta (VI d.C.), e o *corrector recens* (VII d.C.). De acordo com Pease (1887: 35) as variações na substituição de palavras ou na sua disposição no verso, troca e casos e terminações, muitas vezes não ocorrem apenas por erros de copistas, mas por tentativas de estudiosos e gramáticos de corrigir o uso do idioma do modo como era concebido na época ou como se imaginava que Terêncio faria.

Para Duckworth (1994: 437; 439-40), os manuscritos do período renascentista, que datam do século XIV e XV são cópias dos medievais e são, em geral, tratados pelos estudiosos como de menor valor, mas foram estas versões as utilizadas pelos editores das primeiras edições impressas dos comediógrafos romanos: a de Terêncio data de 1470 e a de Plauto, dois anos depois. Sendo assim, as edições renascentistas têm grandes diferenças em relação às que temos acesso atualmente.

Uma vez que, em nosso trabalho de pesquisa, não trabalhamos com os manuscritos originais, faz-se necessária uma breve introdução às edições modernas de Terêncio, que lidaram com a questão dos manuscritos. Partimos da edição estabelecida em 1926 por Kauer e Lindsay e publicada pela *Oxford Classical Texts*, que continua sendo a mais relevante até hoje, considerando que muitas edições posteriores tomaram seu texto como base, mesmo que fazendo questionamentos e modificações. Tal edição tem como traço distintivo o acréscimo de oito manuscritos em seu estabelecimento textual, em relação à primeira edição de Terêncio na

era moderna,[387] a de Umpfenbach (1870) baseada em 10 manuscritos (A, B, C, D, G, P e E e F, descobertas há pouco, na época).[388] Com efeito, partimos de três edições estabelecidas de *Adelphoe* em nossa pesquisa: a de Kauer e Lindsay (edição de 1990), Martin (1976) e a de Lisa Piazzi (2006). Martin faz um profundo estudo crítico da peça, incluindo três manuscritos ilustrados do ramo γ (C[389] P e F) e Piazzi tem uma das edições mais recentes, diferindo em alguns pontos das edições anteriores.

Como lembra Duckworth (1994: 441), mesmo após séculos de pesquisa em busca do estabelecimento do texto, a questão está longe de ser resolvida. Ademais, um estudo profundo de estabelecimento textual de Terêncio fugiria ao escopo desta dissertação. Coube a nós, neste momento, uma breve apresentação deste complexo processo, para apresentar o texto latino que se segue. Nossa tradução anotada busca trabalhar da melhor forma possível com o texto (e possíveis variações) que temos atualmente.

[387] Antes, em 1726, Richad Bentley publicou uma edição de Terêncio com valiosos comentários baseados na análise de diferentes manuscritos (Duckworth, 1994: 440).

[388] De acordo com Pease (1887: 32), Umpfenbach estabeleceu a seguinte hierarquia em importância para os manuscritos de Terêncio, por critérios como antiguidade, separação das palavras e registro da métrica : Bembinus (A) – *nobilissimus et antiquissimus* – Victorianus (D), Decurtatus (G), Vindobonense (V), Parisinus (P), Vaticanus (C), Basilicanus (B) – considerado uma cópia do Vaticanus (C) -, Ambrosianus (F) e Ricardianus (E).

[389] Weston (1903: 38) afirma que do grupo de manuscritos ilustrados, o C é o mais completo e apresenta a seguinte composição: "It contains the six comedies of Terence entire and is illustrated throughout with colored miniatures, at the beginning of each scene, representing each actor appearing in that scene in some characteristic or particularly striking attitude illustrating the text. At the beginning of the manuscript a portrait of Terence appears as a frontispiece; while before each comedy are represented the masks used in the play, forming, as it were, a kind of *dramatis personae* [...]". Weston também afirma (1903: 42) que não há um padrão único de ilustração para os manuscritos, de modo que a técnica de desenho e de coloração varia conforme o artista, mesmo que na representação das máscaras, por exemplo, note-se a inspiração geral em um único manancial.

8.2 Texto original estabelecido a partir de Kauer e Lindsay

P. TERENTI AFRI ADELPHOE

DIDASCALIA

Incipit terenti Adelphoe: acta ludis funebribus L. Aemilio Paulo quos fecere Q. Fabius Maxumus P. Cornelius Africanus: egere L. Ambivius Turpio L. Hatilius Praenestinus: modos fecit flaccus claudi tibiis sarraniis tota: graeca menandru: facta VI M. Cornelio Cethego L. Anicio Gallo Cos.

C. SVLPICI APOLLINARIS PERIOCHA

Duos cum haberet Demea adulescentulos,
dat Micioni fratri adoptandum Aeschinum,
sed Ctesiphonem retinet. hunc citharistriae
lepore captum sub duro ac tristi patre
frater celabat Aeschinus; famam rei,
amorem in sese transferebat; denique
fidicinam lenoni eripit. Uitiauerat
idem Aeschinus ciuem Atticam pauperculam
fidemque dederat hanc sibi uxorem fore.
Demea iurgare, grauiter ferre; mox tamen,
ut ueritas patefacta est, ducit Aeschinus
uitiatam, potitur Ctesipho citharistriam.

PERSONAE

(PROLOGUS)
MICIO SENEX
DEMEA SENEX
SANNIO LENO
AESCHINVS ADVLESCENS
BACCHIS MERETRIX
PARMENO SERVOS
SYRVS SERVOS
CTESIPHO ADVLESCENS
SOSTRATA MATRONA

CANTHARA ANVS
GETA SERVOS
HEGIO SENEX
DROMO PVER
STEPHANIO PUER
PAMPHILA VIRGO
(CANTOR)

PROLOGUS

Postquam poeta sensit scripturam suam
ab iniquis obseruari et aduorsarios
rapere in peiorem partem quam acturi sumus,
indicio de se ipse erit, uos eritis iudices,
laudin an uitio duci id factum oporteat.
Synapothnescontes Diphili comoediast:
eam Commorientes Plautu' fecit fabulam.
in Graeca adulescens est, qui lenoni ieripit
meretricem in prima tabula: eum Plautus locum
reliquit integrum. eum nunc hic sumpsit sibi
in Adelphos, uerbum de uerbo expressum extulit.
eam nos acturi sumu' nouam: pernoscite
furtumne factum existumetis an locum
reprehensum, qui praeteritu' neglegentiast.
nam quod isti dicunt maleuoli, homines nobilis
hunc adiutare adsidueque una scribere:
quod illi maledictum uehemens esse existumant,
eam laudem hic ducit maxumam, quom illis placet,
qui uobis uniuorsis et populo placent,
quorum opera in bello, in otio, in negotio
suo quisque tempore usust sine superbia.
dehinc ne exspectetis argumentum fabulae:
senes qui primi uenient, i partem aperient,
in agendo partem ostendent. facite aequanimitas
poetae ad scribendum augeat industriam.

ACTUS I

MICIO

Storax! – non rediit hac nocte a cena Aeschinus
neque seruolorum quisquam, qui aduorsum ierant.
profecto hoc uere dicunt: si absis uspiam
atque ibi si cesses, euenire ea satius est,
quae in te uxor dicit et quae in animo cogitat
irata, quam illa quae parentes propitii.
uxor, si cesses, aut te amare cogitat
aut tete amari aut potare atque animo obsequi
et tibi bene esse, soli sibi quom sit male.
ego quia non rediit filius quae cogito et
quibu' nunc sollicitor rebu'! ne aut ille alserit
aut uspiam ceciderit ac praefregerit
aliquid. uah, quemquamne hominem in animum instituere aut
parare quod sit carius quam ipsest sibi!
atque ex me hic natu' non est, sed ex fratre. Is adeo
dissimili studiost iam inde ab adulescentia:
ego hanc clementem uitam urbanam atque otium
secutu' sum et, quod fortunatum isti putant,
uxorem numquam habui. ille contra haec omnia:
ruri agere uitam, semper parce ac duriter
se habere, uxorem duxit, nati filii
duo: inde ego hunc maiorem adoptaui mihi:
eduxi a paruolo, habui, amaui pro meo;
in eo me oblecto: solum id est carum mihi.
ille ut item contra me habeat facio sedulo:
do, praetermitto, non necesse habeo omnia
pro meo iure agere: postremo, alii clanculum
patres quae faciunt, quae fert adulescentia,
ea ne me celet consuefeci filium.
nam qui mentiri aut fallere insuerit patrem aut
audebit, tanto magis audebit ceteros.
pudore et liberalitate liberos

retinere satius esse credo quam metu.
haec fratri mecum non conueniunt neque placent
uenit ad me saepe clamitans «quid agi', Micio?
quor perdis adulescentem nobis? quor amat?
quor potat? quor tu his rebu' sumptum suggeris
uestitu nimio indulges? nimium ineptus es».
nimium ipse durust praeter aequomque et bonum,
et errat longe mea quidem sententia,
qui imperium credat grauius esse aut stabilius
ui quod fit, quam illud quod amicitia adiungitur.
mea sic est ratio et sic animum induco meum
malo coactu' qui suom officium facit,
dum id rescitum iri credit, tantisper cauet:
si sperat fore clam, rursum ad ingenium redit.
Ill' quem beneficio adiungas ex animo facit,
studet par referre, praesens absensque idem erit.
hoc patriumst, potiu' consuefacere filium
sua sponte recte facere quam alieno metu:
hoc pater ac dominus interest. hoc qui nequit,
fateatur nescire imperare liberis.
sed estne hic ipsu', de quo agebam? et certe is est.
nescioquid tristem uideo: credo iam, ut solet
iurgabit. saluom te aduenire, Demea,
gaudemus.
DEMEA MICIO
DE. Ehem opportune: te ipsum quaerito.
MI. Quid tristis es? *DE.* Rogas me, ubi nobis Aeschinus
siet, quid tristis ego sum? *MI.* Dixin hoc fore?
quid fecit? *DE.* Quid ille fecerit? quem neque pudet
quicquam neque metuit quemquam neque legem putat
tenere se ullam. nam illa quae ante(h)ac facta sunt
omitto: modo quid dissignauit? *MI.* Quidnam id est?
DE. Fores ecfregit atque in aedis inruit
alienas; ipsum dominum atque omnem familiam

mulcauit usque ad mortem: eripuit mulierem
quam amabat: clamant omnes indignissume
factum esse. hoc aduenienti quot mihi, Micio,
dixere! in orest omni populo. denique,
si conferendum exemplumst, non fratrem uidet
rei dare operam, ruri esse parcum ac sobrium?
nullum huiu' simile factum. haec quom illi, Micio,
dico, tibi dico: tu illum corrumpi sinis.
MI. Homine imperito numquam quicquam iniustiust,
qui nisi quod ipse fecit nil rectum putat.
DE. Quorsum istuc? *MI.* Quia tu, Demea, haec male iudicas.
non est flagitium, mihi crede, adulescentulum
scortari neque potare: non est; neque fores
effringere. haec si neque ego neque tu fecimus,
non siit egestas facere nos. tu nunc tibi
id laudi duci', quod tunc fecisti inopia.
Iniuriumst; nam si esset unde id fieret,
faceremus. Et tu illum tuom, si esses homo,
sineres nunc facere, dum per aetatem decet,
potius quam, ubi te exspectatum eiecisset foras,
alieniore aetate post faceret tamen.
DE. Pro Iuppiter! tu, homo, adigis me ad insaniam.
non est flagitium facere haec adulescentulum? *MI.* Ah,
ausculta, ne me optundas de hac re saepius:
tuom filium dedisti adoptandum mihi;
is meus est factu': siquid peccat, Demea,
mihi peccat; ego illi maxumam partem fero.
opsonat potat, olet unguenta? de meo;
amat: dabitur a me argentum dum erit commodum;
ubi non erit fortasse excludetur foras.
fores effregit: restituentur; discidit
uestem; resarcietur; et – dis gratia –
est unde haec fiant, et adhuc non molesta sunt.
postremo aut desine aut cedo quemuis arbitrum:

te plura in hac re peccare ostendam. *DE.* Ei mihi!
pater esse disce ab illis qui uere sciunt.
MI. Natura tu illi pater es, consiliis ego.
DE. Tun consulis quicquam? *MI.* Ah, si pergis, abiero.
DE. Sicin agis? *MI.* An ego totiens de eadem re audiam?
DE. Curaest mihi. *MI.* Et mihi curaest. Uerum, Demea,
curemus aequam uterque partem: tu alterum,
ego item alterum; Nam ambos curare propemodum
reposcere illumst quem dedisti. *DE.* Ah, Micio!
MI. Mihi sic uidetur. *DE.* Quid istic? Tibi si istuc placet,
profundat perdat pereat; nihil ad me attinet.
iam si uerbum unum posthac . . *MI.* Rursum, Demea,
irascere? *DE.* An non credi'? Repeto quem dedi?
Aegrest; alienu' non sum; si obsto .. em desino.
Unum uis curem: Curo; Et est dis gratia,
quom ita ut uolo esse est. tuos iste ipse sentiet
posteriu'... nolo in illum grauiu' dicere...
MICIO
MI. Nec nil neque omnia haec sunt quae dicit: tamen
non nil molesta haec sunt mihi; sed ostendere
me aegre pati illi nolui. Nam itast homo:
quom placo, aduorsor sedulo et deterreo,
tamen uix humane patitur; uerum si augeam
aut etiam adiutor si<e>m eius iracundiae,
insaniam profecto cum illo. etsi Aeschinus
non nullam in hac re nobis facit iniuriam.
quam hic non amauit meretricem? aut quoi non dedit
aliquid? postremo nuper (credo iam omnium
taedebat) dixit uelle uxorem ducere.
sperabam iam deferuisse adulescentiam:
gaudebam. ecce autem de integro! nisi quidquid est
uolo scire atque hominem conuenire, si apud forumst.

ACTUS II

SANNIO AESCHINVS PARMENO (BACCHIS)

SA. Obsecro, populares, ferte misero atque innocenti auxilium:
subuenite inopi. *AE.* Otiose: nunciam ilico hic consiste.
quid respectas? nil periclist: numquam dum ego adero hic te tanget.
SA. Ego istam inuitis omnibus. *AE.* Quamquamst scelestu' non committet hodie
[umquam iterum ut uapulet.
SA. Aeschine, audi ne te ignarum fuisse dicas meorum morum:
leno ego sum. *AE.* Scio. *SA.* At ita ut usquam fuit fide quisquam optuma.
tu quod te posteriu' purges, hanc iniuriam mi nolle
factam esse, hui(u)s non faciam. crede hoc, ego meum ius persequar
neque tu uerbis solues umquam quod mihi re male feceris.
noui ego uostra haec: "nollem factum: ius iurandum dabitur te esse
indignum iniuria hac" – indignis quom egomet sim acceptus modis.
AE. Abi prae strenue ac fores aperi. *SA.* Ceterum hoc nihili facis?
AE. i intro nunciam. *SA.* Enim non sinam. *AE.* Accede illuc, Parmeno
(nimium istoc abisti), hic propter hunc adsiste: em sic uolo.
caue nunciam oculos a meis oculis quoquam demoueas tuos,
ne mora sit, si innuerim, quin pugnu' continuo in mala haereat.
SA. Istuc uolo ego me ipsum experiri. *AE.* Em serua *PA.* omitte mulierem!
SA. O facinus indignum! AE geminabit, nisi caues. *SA.* Ei miseriam!
AE. Non innueram; uerum in istam partem potiu' peccato tamen.
i nunciam–*SA.* Quid hoc reist? regnumne, Aesehine, hic tu possides?
AE. Si possiderem, ornatus esses ex tuis uirtutibus.
SA. Quid tibi rei mecumst? *AE.* Nil *SA.* Quid? nostin qui sim? *AE.* Non desidero.
SA. Tetigin tui quicquam? *AE.* Si attigisses, ferres infortunium.
SA. Qui tibi meam magis licet habere pro qua ego argentum dedi?
respon*DE.* *AE.* Ante aedis non fecisse erit melius hic conuicium:
nam si molestu' pergis esse, iam intro abripiere atque ibi
usque ad necem operiere loris. *SA.* Loris liber? *AE.* Sic erit.
SA. O hominem inpurum! hicin libertatem aiunt esse aequam omnibus?
AE. Si sati' iam debacchatus es, leno, audi si uis nunciam.
SA. Egon debacchatu' sum autem an tu in me? *AE.* Mitte ista atque ad rem redi.
SA. Quam rem? quo redeam? *AE.* Iamne me uis dicere id quod ad te attinet?
SA. Cupio, modo aequi aliquid. *AE.* Vah, leno iniqua me non uolt loqui!

SA. Leno sum, fator, pernicies communnis adulescentium,
periuru', pesti': tamen tibi a me nulla est orta iniuria.
AE. Nam hercle etiam hoc restat. *SA.* Illuc quaeso redi, quo coepisti, Aeschine.
AE. Minis uiginti tu illam emisti (quae res tibi uortat male!):
argenti tantum dabitur. *SA.* Quid si ego tIbi illam nolo uendere,
coges me? *AE.* Minime. *SA.* Namque id metui. *AE.* Neque uendundam censeo
quae liberast; nam ego liberali illam adsero causa manu.
nunc uide utrum uis, argentum accipere an causam meditari tuam.
delibera hoc, dum ego redeo, leno. SANNIO
Pro supreme Iuppiter,
minime miror qui insanire occipiunt ex iniuria.
domo me eripuit, uerberauit; me inuito abduxit meam
(ob malefacta haec tantidem emptam postulat sibi tradier);
homini misero plus quinhentos colaphos infregit mihi.
uerum enim quando bene promeruit, fiat: suom ius postulat.
age iam cupio, si modo argentum reddat. sed ego hoc hariolor:
ubi me dixero dare tanti, testis faciet ilico
so uendidisse me; de argento – somnium: "mox; cras redi".
id quoque possum ferre si modo reddat, possum ferre, quamquam iniuriumst.
uerum cogito id quod res est: quando eum quaestum occeperis,
accipiunda et mussitanda iniuria adulescentiumst.
sed nemo dabit–: frustra egomet mecum has rationes puto.
SYRVS SANNIO
SY. Tace, egomet conueniam ipsum: cupide accipiat iam faxo atque etiam
bene dicat secum etiam esse actum. –quid istuc, Sanniost quod te audio
nescioquid concertasse cum ero? *SA.* Numquam uidi iniquius
certationem comparatam quam quaec hodie inter nos fuit:
ego uapulando, ill' uerberando, usque ambo defessi sumus.
SY. Tua culpa. *SA.* Quid agerem? *SY.* Adulescenti morem gestum oportuit.
SA. Qui potui meliu', qui hodie usque os praebui? *SY.* Age, scis quid loquar :
pecuniam in loco neglegere maxumum interdumst lucrum. Hui
Metuisti, si nunc de tuo iure concessisses paullulum atque
adulescenti esses morigeratus, hominum homo stultissume,
ne non tibi istuc faeneraret. *SA.* Ego spem pretio non emo.

SY. Numquam rem facies: abi, nescis inescare homines, Sannio.
SA. Credo istuc melius esse; uerum ego numquam adeo astutus fui,
quin quidquid possem mallem auferre potius in praesentia.
SY. age, noui tuom animum: quasi iam umquam tibi sint uiginti minae
dum huic obsequare; praeterea autem te aiunt proficisci Cyprum *SA.* Hem.
SY. coemisse hinc quae illuc ueheres multa, nauem conductam: hoc, scio,
animu' tibi pendet. ubi illinc, spero, redieris tamen, hoc ages.
SA. Nusquam pedem! perii hercle: hac illi spe hoc inceperunt. *SY.* Timet:
inieci scrupulum homini. *SA.* O scelera: illud uide,
ut in ipso articulo oppressit. emptae mulieres
complures et item hinc alia quae porto Cyprum.
nisi eo ad mercatum uenio, damnum maxumumst.
nunc si hoc omitto –, actum agam ubi illinc rediero;
nihil est; refrixerit res – « nunc demum uenis?
quor passu's? ubi eras?» – ut sit satius perdere
quam hic nunc manere tam diu aut tum persequi.
SY. Iamne enumerasti id quod ad te rediturum putes?
SA. Hoccin illo dignumst? hocine incipere Aeschinum,
per oppressionem ut hanc mi eripere postulet!
SY. Labascit : unum hoc habeo. uide si sati' placet:
potius quam uenias in periclum, Sannio,
seruesne an perdas totum, diuiduom face;
minas decem conradet alicun*DE*. *SA.* Ei mihi,
etiam de sorte nunc uenio in dubium miser?
pudet nil? omnis dentis labefecit mihi,
praeterea colaphis tuber est totum caput:
etiam insuper defraudet? nusquam abeo. *SY.* ut lubet.
numquid uis quin abeam? *SA.* Immo hercle hoc quaeso, Syre:
utut haec sunt acta, potiu' quam litis sequar
meum mihi reddatur saltem quanti emptast, Syre.
scio te non usum ante(h)ac amicitia mea:
memorem me dices esse et gratum. *SY.* Sedulo
faciam. sed Ctesiphonem uideo: laetus est
de ami*CA*. *SA.* quid quod te oro? *SY.* paullisper mane.

CTESIPHO SANNIO SYRVS

CT. Abs quiuis homine, quom est opus, beneficium accipere gaudeas:
uerum enimuero id demum iuuat si quem aequomst facere is bene facit.
o frater, frater, quid ego nunc te laudem? Sati' certo scio,
numquam ita magnifice quicquam dicam, id uirtus quin superet tua.
itaque unam hanc rem me habere praeter alios praecipuam arbitror,
fratrem, hominem neminem esse primarum artium mage principem.
SY. O Ctesipho. *CT.* O Syre, Aeschinus ubist? *SY.* Ellum, te exspectat do*MI. CT.* Hem.
SY. Quid est? *CT.* Quid sit? Illi(u)s opera, Syre, nunc uiuo. festiuom caput ;
quin omnia sibi post putarit esse prae meo commodo;
maledicta famam meum laborem et peccatum in se transtulit.
nil pote supra. sed quid fori' crepuit? *SY.* Mane mane: ipse exit foras.

AESCHINVS CTESIPEO SYRVS SANNIO

AE. Vbi est ill' sacrilegus? *SA.* Me quaerit. numquidnam ecfert? occidi:
nil uideo. *AE.* Ehem opportune: te ipsum quaero: quid fit, Ctesipho?
in tutost omni' res: omitte uero tristitiem tuam.
CT. Ego illam hercle uero omitto, quiquidem te habeam fratrem: o mi Aeschine,
o mi germane! ah uereor coram in os te laudare amplius,
ne id adsentandi magis quam quo habeam gratum facere existumes.
AE. Age inepte, quasi nunc non norimu' nos inter nos, Ctesipho.
hoc mihi dolet, nos paene sero scisse et paene in eum locum
redisse ut si omnes cuperent, nil tibi possent auxiliarier.
CT. Pudebat. *AE.* Ah, stultitiast istaec, non pudor: tam ob paruolam
rem paene e patria! turpe dictu. deos quaeso ut istaec prohibeant.
CT. Peccaui. *AE.* Quid ait t;andem nobis Sannio? *SY.* Iam mitis est.
AE. Ego ad forum ibo ut hunc absoluam; tu i intro ad illam, Ctesipho.
SA. Syre, insta. *SY.* Eamu': namque hic properat in Cyprum. *SA.* Ne tam quidem
quam uis: et iam maneo otiosus hic. *SY.* Reddetur ; ne time.
SA. At ut omne reddat. *SY.* Omne reddet; tace modo ac sequere hac. *SA.* Sequor.–
CT. Heus heus Syre. *SY.* em quid est? *CT.* Obsecro hercle te, hominem istum
[inpurissumum
quam primum absoluitote ne, si magis irritatus siet,
aliqua hoc ad patrem hoc permanet atque ego tum perpetuo perierim.
SY. Non fiet; bono animo esto; tu cum illa intu' te oblecta interim

et lectulos iube sterni nobis et parari cetera.
ego iam transacta re conuortam me domum cum opsonio.
CT. Ita quae*SO.* quando hoc bene successit, hilare[m] hunc sumamus diem.

ACTUS III

SOSTRATA CANTHARA

SO. Obsecro, mea nutrix, quid nunc fiet? *CA.* Quid fiat rogas?
recte edepol spero. Modo dolores, mea tu, occipiunt primulum:
iam nunc times, quasi numquam adfueris, numquam tute pepereris?
SO. Miseram me, neminem habeo (solae sumu': Geta autem hic non adest)
nec quem ad obstetricem mittam, nec qui accersat Aeschinum.
CA. Pol is quidem iam hic aderit; nam numquam unum intermittit diem
quin semper ueniat. *SO.* Solu' mearum miseriarumst remedium.
CA. E re nata meliu' fieri haud potuit quam factumst, era,
quando uitium oblatumst, quod ad illum attinet potissumum,
talem, tali genero atque animo, natum ex tanta familia.
SO. Ita pol res est ut dici': saluo' nobis deos quaeso ut siet.

GETA SOSTRATA CANTHARA

GE. Nunc illud est quom, si omnia omnes sua consilia conferant
atque huic malo salutem quaerant, auxili nihil adferant,
quod mihique eraeque filiaeque erilist. uae misero mihi!
tot res repente circumuallant se unde emergi non potest:
uis egestas iniustitia solitudo infamia.
hocine saeclum! o scelera, o genera sacrilega, o hominem inpium!
SO. Me miseram, quidnam est quod sic uideo timidum et properantem Getam?
GE. quem neque fides neque iusiurandum neque illum misericordia
repressit neque reflexit neque quod partus instabat prope,
quoi miserae indigne per uim uitium optulerat. *SO.* Non intellego
satius quae loquitur. *CA.* Propius obsecro accedamu', Sostrata. *GE.* Ah
me miserum! uix sum compos animi, ita ardeo iracundia.
nil est quod malim quam illam totam familiam dari mi obuiam,
ut ego iram hanc in eos euomam omnem, dum aegritudo haec est recens.
satis mihi id habeam supplici dum illos ulciscar modo.
seni animam primum exstinguerem ipsi qui illud produxit scelus;

tum autem Syrum inpulsorem, uah, quibus illum lacerarem modis!
sublimen medium primum arriperem et capite in terra statuerem, ut cerebro dispergat [uiam.
adulescenti ipsi eriperem óculos, posthac praecipitem darem;
ceteros – ruerem agerem raperem tunderem et prosternerem.
sed cesso eram hoc malo inpertire propere? *SO.* Reuocemus: Geta. *GE.* Hem,
quisquis's, sine me. *SO.* Ego sum Sostrata. *GE.* ubi east? te ipsam quaerito,
<SO> te exspecto; oppido opportune te obtulisti mi obuiam.
<GE> era.. *SO.* quid est? quid trepidas? *GE.* Ei mihi! *CA.* quid festinas, mi Geta?
animam recipe. *GE.* Prorsu'.. *SO.* Quid istuc "prorsus" ergost? *GE.* periimus;
actumst *SO.* Eloquere obsecro te quid sit? *GE.* Iam.. *SO.* Quid "iam", Geta?
GE . Aeschinus.. *SO.* Quid is ergo? *GE.* alienus est ab nostra familia. *SO.* Hem
perii. quare? *GE.* Amare occepit aliam. *SO.* Vae miserae mihi!
GE. Neque id occulte fert, a lenone ipsus eripuit palam.
SO. Satin hoc certumst? *GE.* Certum; hisce oculis egomet uidi, Sostrata. *SO.* Ah
me miseram! quid iam credas aut quoi credas? nostrumne Aeschinum,
nostram uitam omnium, in quo nostrae spes opesque omnes sitae erant?
qui se sine hac iurabat unum numquam uicturum diem?
qui'se in sui gremio positurum puerum dicebat patris,
ita obsecraturum ut liceret hanc sibi uxorem ducere?
GE. Era, lacrumas mitte ac potiu' quod ad hanc rem opus est porro prospice:
patiamurne an narremu' quoipiam? *CA.* Au au, mi homo, sanun es?
an hoc proferendum tibi uidetur esse? *GE.* Miquidem non placet.
iam primum illum alieno animo a nobis esse res ipsa indicat.
nunc si hoc palam proferimus ille infitias ibit, sat scio:
tua fama et gnatae uita in dubium ueniet. tum si maxume
fateatur, quom amet aliam, non est utile hanc illi dari.
quapropter quoquo pacto tacitost opus. *SO.* Ah minime gentium:
non faciam. *GE.* Quid ages? *SO.* Proferam. *CA.* Hem, mea Sostrata, uide quam rem agis.
SO. Peiore res loco non potis est esse quam in quo nunc sitast.
primum indotatast; tum praeterea, quae secunda ei dos erat,
periit: pro uirgine dari nuptum non potest. hoc relicuomst:
si infitias ibit, testi' mecum est anulus quem miserat.
Postremo, quando ego conscia mihi sum a me culpam esse hanc procul,

neque pretium neque rem ullam intercessisse illa aut me indignam, Geta,
experiar. *GE.* Quid istic? cedo ut meliu' dicas. *SO.* Tu quantum potes<t>
abi atque Hegioni cognato huius rem enarrato omnem ordine;
nam is nostro Simulo fuit summus et nos coluit maxume.
GE. Nam hercle aliu' nemo respicit nos. *SO.* Propera tu, mea Canthara,
curre, obstetricem arcesse, ut quom opu' sit ne in mora nobis siet.
DEMEA SYRVS DROMO
DE. Disperii! Ctesiphonem audiui filium
una fuisse in raptione cum Aeschino.
id misero restat mihi mali si illum potest,
qui aliquoi reist, etiam eum ad nequitiem adducere.
ubi ego illum quaeram? credo abductum in ganeum
aliquo: persuasit ille inpuru', sat scio.
sed eccum Syrum ire uideo: hinc scibo iam ubi siet.
atque hercle hic de grege illost: si me senserit
eum quaeritare, numquam dicet carnufex.
non ostendam id me uelle. *SY.* Omnem rem modo seni
quo pacto haberet enarrauimus ordine :
nil quicquam uidi laetius. *DE.* Pro Iuppiter,
hominis stultitiam! *SY.* Conlaudauit filium;
mihi, qui id dedissem consilium, egit gratias.
DE. Disrumpor. *SY.* Argentum adnumerauit ilico;
dedit praeterea in sumptum dimidium minae:
id distributum sanest ex sententia. *DE.* Em
huic mandes siquid recte curatum uelis!
SY. Ehem Demea, haud aspexeram te. quid agitur?
DE. Quid agatur? uostram nequeo mirari satis
rationem. *SY.* Est hercle inepta, ne dicam dolo, atque
absurda. piscis ceteros purga, Dromo;
gongrum istum maxumum in aqua sinito ludere
tantisper; ubi ego rediero, exossabitur;
prius nolo. *DE.* Haecin flagitia! *SY.* Miquidem non placent,
et clamo saepe. salsamenta haec, Stephanio,
fac macerentur pulcre. *DE.* Di uostram fidem,

utrum studione id sibi habet an laudi putat
fore si perdiderit gnatum? uae misero mihi!
uidere uideor iam diem illum quom hinc egens
profugiet aliquo militatum. *SY.* O Demea,
istuc est sapere, non quod ante pedes modost
uidere, sed etiam illa quae futura sunt
prospicere. *DE.* Quid? istaec iam penes uos psaltriast?
SY. Ellam intus. *DE.* Eho, an domist habiturus? *SY.* Credo, ut est
dementia. *DE.* Haecin fieri! *SY.* Inepta lenitas
patris et facilitas praua. *DE.* Fratri' me quidem
pudet pigetque. *SY.* Nimium inter uos, Demea, ac
(non quia ades praesens dico hoc) pernimium interest.
tu quantu' quantu's nil sapientia es,
ill' somnium. sineres uero illum tu tuom
facere haec? *DE.* Sinerem illum? an non sex totis mensibus
prius olfecissem quam ille quicquam coeperet?
SY. Vigilantiam tuam tu mihi narras? *DE.* Sic siet
modo ut nunc est quae*SO.* *SY.* Vt suom quisque esse uolt itast.
DE. Quid eum? uidistin hodie? *SY.* Tuomne filium?
(abigam hunc rus) iam dudum aliquid ruri agere arbitror.
DE. Satin scis ibi esse? *SY.* Oh qui egomet produxi. *DE.* Optumest:
metui ne haereret hic. *SY.* Atque iratum admodum.
DE. Quid autem? *SY.* Adortus iurgio fratrem apud forum
de psaltria ista[c]. *DE.* Ain uero? *SY.* Vah, nil reticuit.
nam ut numerabatur forte argentum, interuenit
homo de inprouiso: coepit clamare " [o] Aeschine,
haecin flagitia facere te! haec te admittere
indigna genere nostro!" *DE.* Oh lacrumo gaudio!
SY. "Non tu hoc argentum perdi', sed uitam tuam."
DE. Saluos sit! Spero, est simili' maiorum suom. *SY.* Hui!
DE. Syre, praeceptorum plenust istorum ille. *SY.* Phy!
domi habuit unde disceret. *DE.* Fit sedulo:
nil praetermitto; consuefacio; denique
inspicere tamquam in speculum in uitas omnium

iubeo atque ex aliis sumere exemplum sibi:
“hoc facito”. *SY.* Recte sane. *DE.* “hoc fugito.” *SY.* Calli*DE.*
DE. “Hoc laudist.” *SY.* Istaec res est. *DE.* “Hoc uitio datur.”
SY. Probissume. *DE.* Porro autem .. *SY.* Non hercle otiumst
nunc mi auscultandi. piscis ex sententia
nactus sum: i mihi ne corrumpantur cautiost.
nam id nobis tam flagitiumst quam illa, Demea,
non facere uobis quae modo dixti: et quod queo
conseruis ad eundem istunc praecipio modum:
“hoc salsumst, hoc adustumst, hoc lautumst parum;
illud recte: iterum sic memento.” sedulo
moneo quae possum pro mea sapientia:
postremo, tamquam in speculum, in patinas, Demea,
inspicere iubeo et moneo quid facto usu’ sit.
inepta haec esse nos quae facimus sentio;
uerum quid facias? ut homost ita morem geras.
numquid uis? *DE.* Mentem uobis meliorem dari.
SY. Tu rus hinc ibi’? *DE.* Recta. *SY.* Nam quid tu hic agas,
ubi siquid bene praecipias, nemo optemperat? –
DEMEA
DE. Ego uero hinc abeo, quando is quam ob rem huc ueneram
rus abiit: illum curo unum, ille ad me attinet:
quando ita uolt frater, de istoc ipse uiderit.
sed quis illic est procul quem uideo? estne Hegio
tribuli’ noster? si sati’ cerno, is est hercle: uaha
homo amicu’ nobis iam inde a puero (o di boni,
ne illiu’ modi iam magna nobis ciuium
paenuriast), homo antiqua uirtute ac fide!
haud cito mali quid ortum ex hoc sit publice.
quam gaudeo! ubi etiam huiu’ generi’ reliquias
restare uideo! [v]ah, uiuere etiam nunc lubet.
opperiar hominem hic ut salutem et conloquar.
HEGIO DEMEA GETA (PAMPHILIA)
HE. Pro di inmortales, facinus indignum, Geta!

quid narras! *GE.* Sic est factum. *HE.* Ex illan familia
tam inliberale facinus esse ortum! [o] Aeschine,
pol haud paternum istuc dedisti. *DE.* Videlicet
de psaltria hac audiuit: id illi nunc dolet
alieno, pater is nihili pendit: ei mihi!
utinam hic prope adesset alicubi atque audiret haec!
HE. Nisi facient quae illos aequomst, haud sic auferent.
GE. In te spes omnis, Hegio, nobis sitast:
te solum habemu', tu es patronu', tu pater:
ille tibi moriens nos commendauit senex:
si deseris tu periimus. *HE.* Caue dixeris:
neque faciam neque me sati' pie posse arbitror.
DE. Adibo. saluere Hegionem plurumum
iubeo. *HE.* Oh, te quaerebam ipsum: salue, Demea.
DE. Quid autem? *HE.* Maior filius tuos Aeschinus,
quem fratri adoptandum dedisti neque boni
neque liberalis functus officiumst uiri.
DE. Quid istuc est? *HE.* Nostrum amicum noras Simulum atque
aequalem? *DE.* Quidni? *HE.* Filiam eius uirginem
uitiauit. *DE.* Hem *HE.* Mane: nondum audisti, Demea,
quod est grauissumum. *DE.* An quid est etiam amplius?
HE. Vero amplius: nam hoc quidem ferundum aliquo modost:
persuasit nox amor uinum adulescentia:
humanumst. ubi scit factum, ad matrem uirginis
uenit ipsus ultro lacrumans orans obsecrans
fidem dans, iurans se illam ducturum domum.
ignotumst tacitumst creditumst. uirgo ex eo
compressu grauidast facta (mensi' [hic] decumus est);
Ill' bonu' uir nobis psaltriam, si dis placet,
parauit quicum uiuat, illam deserit.
DE. Pro certo tu istaec dici? *HE.* Mater uirginis
in mediost, ipsa uirgo, res ipsa, hic Geta
praeterea, ut captus[es]t seruolorum, non malus
neque iners: alit illas, solus omnem familiam

sustentat: hunc abduce uinci, quaere rem.
GE. Immo hercle extorque, nisi ita factumst, Demea.
postremo non negabit: coram ipsum cedo.
DE. Pudet: nec quid agam nec quid huic respondeam
scio. *PA.* (intus) miseram me, differor doloribus!
Iuno Lucina, fer opem! serua me obsecro! *HE.* Hem,
numnam illa quaeso parturit? *GE.* Certe, Hegio. *HE.* Em
illaec fidem nunc uostram inplorat, Demea:
quod uos uis cogit id uoluntate inpetret.
haec primum ut fiant deos quaeso ut uobis decet.
sin aliter animu' uoster est, ego, Demea,
summa ui defendam hanc atque illum mortuom.
cognatu' mihi erat: una a pueris paruolis
sumus educ[a]ti; una semper militiae et domi
Fuimus; paupertatem una pertulimus grauem.
quapropter nitar faciam experiar, denique
animam relinquam potiu' quam illas deseram.
quid mihi respondes? *DE.* Fratrem conueniam, Hegio;
499ª is quod mi de hac re dederit consilium id sequar.
HE. Sed, Demea, hoc tu facito cum animo cogites:
quam uos facillime agiti', quam estis maxume
potentes dites fortunati nobiles,
tam maxume uos aequo animo aequa noscere
oportet, si uos uolti' perhiberi probos.
DE. Redito: fient quae fieri aequomst omnia.
HE. Decet te facere. Geta, duc me intro ad Sostratam.–
DE . Non me indicente haec fiunt: utinam hic sit modo
defunctum! uerum nimia illaec licentia
profecto euadit in aliquod magnum malum.
ibo ac requiram fratrem ut in eum haec euomam.
HEGIO
Bono animo fac sis, Sostrata, et istam quod potes
fac consolere. ego Micionem, si apud forumst,
conueniam atque ut res gestast narrabo ordine:

si est facturus ut sit officium suom,
faciat; sin aliter de hac re est ei(u)s sententia,
respondeat mi, ut quid agam quam primum sciam.

ACTUS IV

CTESIPHO SYRVS

CT. Ain patrem hinc abisse rus? *SY.* Iamdudum. *CT.* Dic sodes. *SY.* Apud uillamst:
nunc quom maxume operis aliquid facere credo *CT.* Utinam quidem!
quod cum salute ei(u)s fiat, ita se defetigarit uelim,
ut triduo hoc perpetuo prorsum e lecto nequeat surgere.
SY Ita fiat, et istoc siqui potis est rectius. *CT.* Ita; nam hunc diem
misere nimi' cupio, ut coepi, perpetuom in laetitia degere.
et illud rus nulla alia causa tam male odi nisi quia propest: quod si abesset longius,
priu' nox oppressisset illi quam huc reuorti posset iterum.
nunc ubi me illi[c] non uidebit, iam huc recurret, sat scio:
rogitabit me ubi fuerim: "ego hodie toto non uidi die."
quid dicam? *SY.* Nilne in mentemst? *CT.* Numquam quicquam. *SY.* Tanto nequior.
cluens amicus hospes nemost uobis? *CT.* Sunt: quid postea?
SY. Hisce opera ut data sit. *CT.* Quae non data sit? non potest fieri. *SY.* Potest.
CT. Interdius; sed si hic pernocto, causae quid dicam, Syre?
SY. Uah quam uellem etiam noctu amicis operam mos esset dari!
quin tu otiosus esto: ego illi(u)s sensum pulcre calleo.
quom feruit maxume, tam placidum quam ouem reddo *CT.* Quomodo?
SY. Laudarier te audit lubenter: facio te apud illum deum;
uirtutes narro. *CT.* Meas? *SY.* Tuas: homini ilico lacrumae cadunt
quasi puero gaudio. em tibi autem! *CT.* Quidnamst? *SY.* Lupus in fabula.
CT. Pater est? *SY.* ipsust. *CT.* Syre, quid agimu'? *SY.* Fuge modo intro; ego uidero.
CT. Siquid rogabit, nusquam tu me: audistin? *SY.* Potin ut desinas?

DEMEA CTESIPHO SYRVS

DE. Ne ego homo sum infelix: fratrem nusquam inuenio gentium;
praeterea autem, dum illum quaero, a uilla mercennarium
uidi: is filium negat esse rure: nec quid agam scio.
CT. Syre. *SY.* Quid est? *CT.* Men quaerit? *SY.* Verum. *CT.* Perii. *SY.* Quin tu

[animo bono es.

DE. Quid hoc, malum, infelicitatis! nequeo sati' decernere;
nisi me credo huic esse natum rei, ferundis miseriis.
primu' sentio mala mostra, primu' rescisco omnia,
primu' porro obnuntio, aegre solu', siquid fit fero.
SY. Rideo hunc: primum ait se scire: is solus nescit omnia.
DE. nunc redeo, si forte frater redierit ui*SO. CT.* Syre,
obsecro, uide ne ille huc prorsu' se inruat. *SY.* Etiam taces?
ego cauebo. *CT.* Numquam hercle hodie ego istuc committam tibi;
nam me iam in cellam aliquam cum illa concludam: id tutissumumst.
SY. Age, tamen ego hunc amouebo. *DE.* Sed eccum sceleratum Syrum.
SY. Non hercle hic qui uolt durare quisquam, si sic fit, potest.
scire equidem uolo quot mihi sint domini : quae haec est miseria ?
DE. Quid ille gannit? Quid uolt ? Quid ais, bone uir ? Est frater domi ?
SY. Quid, malum, "bone uir" mihi narras? Equidem perii. *DE.* Quid tibist ?
SY. Rogitas? Ctesipho me pugnis miserum et istam psaltriam
usque occidit. *DE.* Hem quid narras ? *SY.* Em uide ut discidit labrum.
DE. Quam ob rem? *SY.* Me inpulsore hanc emptam esse ait. *DE.* Non tu eum
[rus hinc modo
produxe aibas? *SY.* Factum; uerum uenit post insaniens:
nil pepercit. non puduisse uerberare hominem senem!
quem ego modo puerum tantillum inmanibu' gestaui meis.
DE. Laudo: Ctesipho, patrissas: abi, uirum te iudico.
SY. Laudas? ne ille continebit posthac, si sapiet, manus.
DE. Fortiter! *SY.* Perquam, quia miseram mulierem et me seruolum,
qui referire non audebam, uicit: hui perfortiter.
DE. Non potuit melius. idem quod ego sensit te esse huic rei caput.
sed estne frater intu'? *SY.* Non est. *DE.* Vbi illum inueniam cogito.
SY. Scio ubi sit, uerum hodie numquam monstrabo. *DE.* Hem quid ais? *SY.* Ita.
DE. Dimminuetur tibi quidem iam cerebrum. *SY.* At nomen nescio
Illi(u)s homini', sed locum noui ubi sit. *DE.* Dic ergo locum.
SY. Nostin porticum apud macellum hac deorsum? *DE.* Quidni nouerim?
SY. Praeterito recta platea sursum: ubi eo ueneris,
cliuo' deorsum uorsum est: hac te praecipitato. postea
est ad hanc manum sacellum: ibi angiportum propter est.

DE. Quodnam? *SY.* Illi[c] ubi etiam caprificu' magna est. *DE.* Noui. *SY.* Hac pergito.
DE. Id quidem angiportum non est peruium. *SY.* Verum hercle. uah,
censen hominem me esse? Erraui: in porticum rursum redi:
sane hac multo propius ibis et minor est erratio.
scin Cratini hui(u)s ditis aedis? *DE.* Scio. *SY.* Vbi eas praeterieris,
ad sinistram hac recta platea; ubi ad Dianae ueneris,
ito ad dextram; priu' quam ad portam uenias, apud ipsum lacum
est pistrilla, ei exaduorsum fabrica: ibist. *DE.* Quid ibi facit?
SY. Lectulos – in sole – ilignis pedibu' faciundos dedit.
DE. Vbi poteti' uos: bene sane. sed cesso ad eum pergere?–
SY. I sane: ego te exercebo hodie, ut dignus es, silicernium.
Aeschinus odiose cessat; prandium corrumpitur;
Ctesipho autem in amorest totus. ego iam prospiciam mihi:
nam iam abibo atque unum quidquid, quod quidem erit bellissumum,
carpam et cyathos sorbilans paulatim hunc producam diem.
MICIO HEGIO
MI. Ego in hac re nil reperio, quam ob rem lauder tanto opere, Hegio.
Meum officium facio, quod peccatum a nobis ortumst corrigo.
nisi si me in illo credidisti esse hominum numero qui ita putant,
sibi fieri iniuriam ultro si quam fecere ipsi expostules,
et ultro accusant. Id quia a me non est factum, agi' gratias?
HE. Ah minime: numquam te aliter atque es esse animum induxi meum.
Sed quaeso ut una mecum ad matrem uirginis eas, Micio,
atque istaec eadem quae mihi dixti tute dicas mulieri:
suspicionem hanc propter fratrem ei(u)s esse et illam psaltriam.
MI. si ita aequom censes aut si ita opus et facto, eamu'. *HE.* Bene facis:
nam et illi(c) animum iam releuabi', quae dolore ac miseria
tabescit, et tuo officio fueri' functu'. Sed si aliter putas,
egomet narrabo quae mihi dixti. *MI.* Immo ego ibo. *HE.* Bene facis:
omnes, quibu' res sunt minu' secundae, mage sunt nescioquomodo
Suspiciosi; ad contumeliam omnia accipiunt magis;
propter suam inpotentiam se semper credunt claudier.
quapropter te ipsum purgare ipsi coram placabilius est.
MI. Et recte et uerum dici'. *HE.* Sequere me ergo hac intro. *MI.* Maxume.

AESCHINVS

Discrucior animi: hocin de inprouiso mali mihi obici tantum
ut neque quid ego de me faciam nec quid agam certu' siem!
membra mihi metu debilia sunt; animu' timore obstipuit;
pectore consistere nil consili quit.
uah quo modo hac me expediam turba?
tanta nunc suspicio de me incidit neque ea inmerito:
Sostrata credit mihi me psaltriam hanc emisse: id anus mi indicium fecit.
nam ut hinc forte ea ad obstetricem erat missa, ubi uidi, ilico
accedo, rogito, Pamphila quid agat, iam partus adsiet
eon obstetricem arcessat. illa exclamat "abi abi iam, Aeschine,
sati' diu dedisti uerba, sat adhuc tua nos frustratast fides".
"hem, quid istuc obsecro" inquam "est?" "ualeas, habeas illam quae placet".
sensi ilico id illas suspicari, sed me reprehendi tamen,
nequid de fratre garrulae illi dicerem ac fieret palam.
nunc quid faciam? Dicam fratris esse hanc? Quod minumest opus
usquam ecferri. Ac mitto: fieri potis est ut nequa exeat:
Ipsum id metuo ut credant. tot concurrunt ueri similia:
egomet rapui ipse, egomet solui argentum, ad me abductast domum.
Haec adeo mea culpa fator fieri: non me hanc rem patri,
utut erat gesta, indicasse. exorassem ut eam ducerem.
Cessatum usque adhuc est: iam porro, Aeschine, expergiscere!
Nunc hoc primumst: ad illas ibo ut purgem me; accedam ad fores.
Perii! horresco semper ubi pultare hasce occipio miser.
Heus heus Aeschinus ego sum: aperite aliquis actutum ostium.
prodit nescioquis: concedam huc.

MICIO AESCHINVS

MI. Ita uti dixi, Sostrata,
facite; ego Aeschinum conueniam, ut quomodo acta haec sunt sciat.
sed quis ostium hic pultauit? *AE.* Pater hercle est: perii. *MI.* Aeschine,
AE. Quid huic hic negotist? *MI.* tune has pepulisti fores?
(tacet. quor non ludo hunc aliquantisper? melius est,
quandoquidem hoc numquam mi ipse uoluit credere.)
Nil mihi respondes ? *AE.* Non equidem istas, quod sciam.

MI. Ita? Nam mirabar quid hic negoti esset tibi.
(Erubuit: salua res est). *AE.* Dic sodes, pater,
o tibi uero quid istic est rei? *MI.* Nil mihi quidem.
amicu' quidam me a foro abduxit modo
huc – aduocatum sibi. *AE.* Quid? *MI.* Ego dicam tibi:
habitant hic quaedam mulieres pauperculae;
ut opinor, eas non nosse te, et certo scio:
neque enim diu huc migrarunt. *AE.* Quid tum postea?
MI. Virgo est cum matre. *AE.* Per*GE. MI.* Haec uirgo orbast patre;
hic meus amicus illi genere est proxumus:
huic leges cogunt nubere hanc. *AE.* Perii. *MI.* Quid est?
AE. Nil: recte: per*GE. MI.* Is uenit ut secum auehat:
nam habitat Mileti. *AE.* Hem uirginem ut secum auehat?
MI. Sic est. *AE.* Miletum usque obsecro? *MI.* Ita. *AE.* Animo malest.
Quid ipsae? Quid aiunt? *MI.* Quid illas censes? Nil enim.
Commenta mater est esse ex alio uiro
nescioquo puerum natum, neque eum nominat;
priorem esse illum, non oportere huic dari.
AE. Eho nonne haec iusta tibi uidentur postea?
MI. Non. *AE.* Obsecro non? An illam hinc abducet, pater?
MI. Quid illam ni abducat? *AE.* Factum a uobis duriter
inmisericorditerque atque etiam, si est, pater,
dicendum magis aperte, inliberaliter.
MI. Quam ob rem ? *AE.* Rogas me? Quid illi tandem creditis
fore animi misero, qui illam ea consueuit prior,
qui infelix hauscio an illam misere nunc amet,
quom hanc sibi uidebit praesens praesenti eripi,
abduci ab oculis? Facinus indignum, pater!
MI. Qua ratione istuc? Quis despondit ? Quis dedit ?
Quoi quando nupsit? Auctor his rebus quis est ?
Quor duxit alienam? *AE.* An sedere oportuit
domi uirginem tam grandem, dum cognatus huc
illim ueniret exspectantem? Haec, mi pater,
te dicere aequom fuit et id defendere.

MI. Ridiculum! aduorsumne illum causam dicerem
quoi ueneram aduocatu'? Sed quid ista, Aeschine,
nostra? Aut quid nobis cum illis? Abeamus. Quid est?
Quid lacrumas? *AE.* Pater, obsecro, ausculta. *MI.* Aeschine, audiui omnia
et scio; nam te amo, quo mage quae agi' curae sunt mihi.
AE. Ita uelim me promerentem ames dum uiuas, mi pater,
ut me hoc delictum admisisse in me, id mihi uehemeuter dolet
et me tui pudet. *MI.* Credo hercle: nam ingenium noui tuom
liberale; sed uereor ne indiligens nimium sies.
in qua civitate tandem te arbitrare uiuere?
Uirginem uitiasti quam te non ius fuerat tangere.
Iam id peccatum primum sane magnum, at humanum tamen:
fecere alii saepe item boni. At postquam id euenit, cedo
numquid circumspexti? Aut numquid tute prospexti tibi,
quid fieret, qua fieret? Si te mi ipsum mihi puduit proloqui,
qua resciscerem? Haec dum dubitas, menses abierunt decem.
Prodidisti te et illam miseram et gnatum, quod quidem in te fuit.
Quid? Credebas dormienti haec tibi confecturos deos?
Et illam sine tua opera in cubiculum iri deductum domum?
nolim ceterarum rerum te socordem eodem modo.
bono animo es, duces uxorem. *AE.* Hem! *MI.* Bono animo es inquam. *AE.* Pater
obsecro, num ludi' nunc tu me? *MI.* Ego te? quam ob rem? *AE.* Nescio:
quia tam misere hoc esse cupio uerum, eo uereor magis.
MI. Abi domum ac deos comprecare ut uxorem arcessas: abi.
AE. Quid? iam uxorem? *MI.* iam. *AE.* Iam? *MI.* Iam quantum potest. *AE.* Di me, pater,
omnes oderint ni mage te quam oculos nunc ego amo meos.
MI. Quid? Quam illam? *AE.* Aeque. *MI.* Perbenigne. *AE.* Quid ? Ille ubist Milesius?
MI. Periit, abiit, nauem escendit. Sed quor cessas? *AE.* Abi, pater,
tu potius deos comprecare; nam tibi eos certo scio,
quo uir melior multo es quam ego, optemperaturos magis.
MI. Ego eo intro, ut quae opu' sunt parentur: tu fac ut dixi, si sapis.–
AE. Quid hoc est negoti? hoc est patrem esse aut hoc est filium esse?
si frater aut sodalis esset, qui mage morem gereret.?
Hic non amandus, hicine non gestandus in sinust? hem.

itaque adeo magnam mi iniicit sua commoditate curam,
ne inprudens forte faciam quod nolit: sciens cauebo.
Sed cesso ire intro, ne morae meis nuptiis egomet sim?
DEMEA
Defessu' sum ambulando: ut, Syre, te cum tua
monstratione magnu' perdat Iuppiter!
perreptaui usque omne oppidum: ad portam, ad lacum,
quo non? neque illi fabrica ulla erat nec fratrem homo
uidisse se aibat quisquam. nunc uero domi
certum obsidere est usque donec redierit.
MICIO DEMEA
MI. Ibo, illis dicam nullam esse in nobis moram
DE. Sed eccum ipsum. Te iamdudum quaero, Micio.
MI. Quidnam? *DE.* Fero alia flagitia ad te ingentia
boni illi(u)s adulescentis. *MI.* Ecce autem *DE.* Noua
capitalia. *MI.* Ohe iam! *DE.* Nescis qui uir sit. *MI.* Scio.
DE. O stulte, tu de psaltria me somnias
agere: hoc peccatum in uirginemst ciuem. *MI.* Scio.
DE. oho, scis et patere? *MI.* Quid ni patiar? *DE.* Dic mihi,
non clamas? Non insanis? *MI.* Non. Malim quidem..
Puer natust. *MI.* Di bene uortant! *DE.* Virgo nihil habet.
MI. Audiui. *DE.* Et ducenda indotatast. *MI.* Scilicet.
DE. Quid nunc futurumst? *MI.* Id enim quod res ipsa fert:
illinc huc transferetur uirgo. *DE.* O Iuppiter,
istocin pacto oportet? *MI.* Quid faciam amplius?
DE. Quid facias? Si non eapse re tibi istuc dolet,
simulare certe est homini'. *MI.* Quin iam uirginem
despondi; res compositast; fiunt nuptiae;
dempsi metum omnem: haec magis sunt hominis. *DE.* Ceterum
placet tibi factum, Micio? *MI.* Non, si queam
mutare. Nunc quom non queo, aequo animo fero.
Ita uitast hominum quasi quom ludas tesseris :
si illud quod maxume opus est iactu non cadit,
illud quod cecidit forte, id arte ut corrigas.

DE. Corrector! Nemp’ tua arte uiginti minae
pro psaltria periere: quae quantum potest
aliquo abiciundast, si non pretio, gratiis.
neque est neque illam sane studeo uendere.
DE. Quid igitur facies? *MI.* Domi erit. *DE.* Pro diuom fidem!
meretrix et materfamilias una in domo?
MI. Quor non? *DE.* Sanum te credis esse? *MI.* Equidem arbitror.
DE. Ita me di ament, ut tuam ego uideo ineptiam,
facturum credo, ut habeas quicum cantites.
MI. Quor non? *DE.* Et noua nupta eadem haec discet. *MI.* Scilicet.
DE. Tu inter eas restim ductans saltabis. *MI.* Probe.
DE. Probe *MI.* Et tu nobiscum una, si opu’ sit. *DE.* Ei mihi !
Non te haec pudent ? *MI.* Iam uero omite, Demea,
tuam istanc iracundiam atque ita uti decet
hilarum ac lubentem fac te gnati in nuptiis.
Ego hos conuenio, post huc redeo. – *DE.* O Iuppiter,
hancin uitam! Hoscin mores! Hanc dementiam!
Uxor sine dote ueniet, intus psaltriast,
domu’ sumptuosa, adulescens luxu perditus;
senex delirans. ipsa si cupiat Salus,
seruare prorsu’ non potest hanc familiam.

ACTUS V

SYRVS DEMEA

SY. Edepol, Syrisce, te curasti molliter
lauteque munus administrasti tuom:
Abi. Sed postquam intu’ sum omnium rerum satur,
prodambulare hic lubitum est. *DE.* Illud sis uide:
exemplum disciplinae! *SY.* Ecce autem hic adest
senex noster. Quid fit ? Quid tu es tristis? *DE.* Oh scelus!
SY. Ohe iam! tu uerba fundis hic, Sapientia?
DE. Tun si meus esses, *SY.* Dis quidem esses, Demea,
ac tuam rem constabilisses. *DE.* Exempla omnibus
curarem ut esses. *SY.* Quam ob rem? Quid feci? *DE.* Rogas?

In ipsa turba atque in peccato maxumo,
quod uix sedatum satis est, potatis, scelus,
quasi re bene gesta. *SY.* Sane nollem huc exitum.
DROMO DEMEA SYRVS
DR. Heus Syre, rogat te Ctesipho ut redeas. *SY.* Abi.–
DE. Quid Ctesiphonem hic narrat ? *SY.* Nil. *DE.* Eho carnufex,
est Ctesipho intu'? *SY.* Non est. *DE.* Quor hic nominat?
SY. Est aliu' quidam, parasitaster paululus:
nostin ? *DE.* Iam scibo. *SY.* Quid agi'? Quo abis? *DE.* Mitte me.
SY. Noli inquam. *DE.* Non manum abstines, mastigia?
An tibi iam mauis cerebrum dispergam hic? *SY.* Abit.–
Edepol comissatorem haud sane commodum,
praesertim Ctesiphoni! Quid ego nunc agam?
nisi, dum hae silescunt turbae, interea in angulum
aliquo abeam atque edormiscam hoc uilli: sic agam.
MICIO DEMEA
MI. Parata a nobis sunt, ita ut dixi, Sostrata:
ubi uis.. quisnam a me pepulit tam grauiter fores?
DE. Ei mihi! quid faciam? quid agam? quid clamem aut querar?
"o caelum, o terra, o maria Neptuni!" *MI.* Em tibi!
resciuit omnem rem: id nunc clamat: illicet;
paratae lites: succurrendumst. *DE.* Eccum adest
communi' corruptela nostrum liberum.
MI. Tandem reprime iracundiam atque ad te redi.
DE. Repressi redii, mitto maledicta omnia:
rem ipsam putemu'. Dictum hoc inter nos fuit
(ex te adeo ortumst), ne tu curares meum
neue ego tuom? Respon*DE.* *MI.* Factumst, non nego.
DE. Quor nunc apud te potat? Quor recipis meum?
quor emis amicam, Micio? numqui minus
mihi idem ius aequomst esse? quid mecumst tibi?
quando ego tuom non curo, ne cura meum.
MI. Non aequom dici'. *DE.* Non? *MI.* Nam uetu' uerbum hoc quidemst,
communia esse amicorum inter se omnia.

DE. Facete! nunc demum istaec nata oratiost.
MI. Ausculta paucis, nisi molestumst, Demea.
Principio, si id te mordet, sumptus filii
quem faciunt, quaeso hoc facito tecum cogites:
tu illos duo olim pro re tolerabas tua
quod sati’ putabas tua bona ambobus fore,
et me tum uxorem credidisti scilicet
ducturum. eandem illam rationem antiquam optine:
conserua quere parce, fac quam plurumum
illis relinquas, gloriam tu istam optine.
mea, quae praeter spem euenere, utantur sine.
De summa nil decedet: quod hinc accesserit,
id de lucro putato esse omne. Haec si uoles
in animo uere cogitare, Demea,
et mihi et tibi et illis dempseris molestiam.
DE. Mitto rem: consuetudinem amborum.. *MI.* Mane:
Scio; istuc ibam. Multa in homine, Demea,
signa insunt ex quibu’ coniectura facile fit,
duo quom idem faciunt saepe, ut possis dicere
`hoc licet inpune facere huic, illi non licet’,
non quo dissimili’ res sit, sed quo is qui facit.
Quae ego inesse in illis uideo, ut confidam fore
ita ut uolumu’. Uideo [eos] sapere, intellegere, in loco
uereri, inter se amare. Scire est liberum
ingenium atque animum: quo uis illos tu die
redducas. At enim metuas, ne ab re sint tamen
omissiores paullo. O noster Demea,
ad omnia alia aetate sapimus rectius;
solum unum hoc uitium adfert senectus hominibus:
adtentiores sumus ad rem omnes quam sat est:
quod illos sat aetas acuet. *DE.* Ne nimium modo
bonae tuae istae nos rationes, Micio,
et tuos iste animus aequo’ subuortat! *MI.* Tace:
non fiet. Mitte iam istaec; da te hodie mihi:

exporge frontem. *DE.* Scilicet ita tempu’ fert:
faciundumst. Ceterum ego rus cras cum filio
cum primo luci ibo hinc. *MI.* De nocte censeo:
hodie modo hilarum te face. *DE.* Et istam psaltriam
una illuc mecum hinc abstraham. *MI.* Pugnaueris:
eo pacto prorsum illi adligaris filium.
modo facito ut illam serues. *DE.* Ego istuc uidero,
atque ibi fauillae plena, fumi ac pollinis
coquendo sit faxo et molendo; praeter haec
meridie ipso faciam ut stipulam colligat;
tam excoctam reddam atque atram quam carbost. *MI.* Placet:
nunc mihi uidere sapere. atque equidem filium
Tum, etiam si nolit, cogam ut cum illa una cubet.
DE. Derides? Fortunatu’s, qui isto animo sies.
ego sentio.. *MI.* Ah, pergisne? *DE.* Iam iam desino.
MI. I ergo intro, et quoi reist ei rei [hilarum] hunc sumamus diem.
DEMEA
Numquam ita quisquam bene subducta ratione ad uitam fuit
quin res aetas usu’ semper aliquid adportet noui,
aliquid moneat: ut illa quae te scisse credas nescias,
et quae tibi putaris prima, in experiundo ut repudies.
Quod nunc mi euenit: nam ego uitam duram, quam uixi usque adhuc,
iam decurso spatio omitto. id quam ob rem? re ipsa repperi
facilitate nihil esse homini meliu’ neque clementia.
Id esse uerum ex me atque ex fratre quoiuis facilest noscere.
Ill’ suam semper egit uitam in otio, in conuiuiis,
clemens placidu’, nulli laedere os, adridere omnibus;
sibi uixit, sibi sumptum fecit: omnes bene dicunt, amant.
Ego ille agresti’ saeuo’ tristi’ parcu’ truculentus tenax
duxi uxorem: quam ibi miseriam uidi! Nati filii,
alia cura. heia autem, dum studeo illis ut quam plurumum
facerem, contriui in quaerundo uitam atque aetatem meam:
nunc exacta aetate hoc fructi pro labore ab eis fero,
odium; ille alter sine labore patria potitur commoda.

Illum amant, me fugitant; illi credunt concilia omnia,
illum diligunt, apud illum sunt ambo, ego desertu' sum;
illum ut uiuat optant, meam autem mortem exspectant scilicet.
ita eos meo labore eductos maxumo hic fecit suos
paullo sumptu: ego miseriam omnem ego capio, hic potitur gaudia.
Age age, nunciam experiamur contra ecquid ego possiem
blande dicere aut benigne facere, quando hoc prouocat.
Ego quoque a meis me amari et magni pendi postulo:
si id fit dando atque obsequendo, non posteriores feram.
Deerit: id mea minime refert, qui sum natu maxumus.
SYRVS DEMEA
SY. Heus Demea, orat pater ne abeas longius.
DE. Quis homo? o Syre noster, salue: quid fit? quid agitur?
SY. Recte. *DE.* Optumest. (iam nunc haec tria primum addidi
praeter naturam: 'o noster, quid fit? quid agitur?')
seruom haud inliberalem praebes te et tibi
iubens bene faxim. *SY.* Gratiam habeo. *DE.* Atqui, Syre,
hoc uerumst et ipsa re experiere propediem.
GETA DEMEA (SYRUS)
GE. Era, ego huc ad hos prouiso, quam mox uirginem
arcessant. Sed eccum Demeam. Saluos sies.
DE. O qui uocare? *GE.* Geta. *DE.* Geta, hominem maxumi
preti te esse hodie iudicaui animo meo.
nam is mihi profectost seruo' spectatus satis,
quoi dominu' curaest, ita uti tibi sensi, Geta,
et tibi ob eam rem, siquid usus uenerit,
lubens bene faxim. meditor esse adfabilis,
et bene procedit. *GE.* Bonus es, quom haec existumas.
DE. Paulatim plebem primulum facio meam.
AESCHINUS DEMEA SYRVS GETA
AE. Occidunt mequidem, dum nimi' sanctas nuptias
student facere: in adparando consumunt diem.
DE. Quid agitur, Aeschine? *AE.* Ehem, pater mi, tu hic eras?
DE. Tuos hercle uero et animo et natura pater

qui te amat plus quam hosce oculos. Sed quor non domum
uxorem arcessi’? *AE.* Cupio; uerum hoc mihi moraest,
tibicina et hymenaeum qui cantent. *DE.* Eho
uin tu huic seni auscultare? *AE.* Quid? *DE.* Missa haec face,
hymenaeum turbas lampadas tibicinas,
atque hanc in horto maceriam iube dirui
quantum potest: hac transfer: unam fac domum;
transduce et matrem et familiam omnem ad nos. *AE.* Placet,
pater lepidissime. *DE.* (Euge! iam lepidus uocor.
Fratri aedes fient peruiae, turbam domum
adducet, [et] sumptu amittet multa: quid mea?
Ego lepidus ineo gratiam. Iube nunciam
dinumeret ille Babylo uiginti minas.)
Syre, cessas ire ac facere? *SY.* Quid ago? *DE.* Dirue.
Tu illas abi et transduce. *GE.* Di tibi, Demea,
bene faciant, quom te uideo nostrae familiae
tam ex animo factum uelle. *DE.* Dignos arbitror.–
quid tu ais? *AE.* Sic opinor. *DE.* Multo rectiust
quam illam puerperam huc nunc duci per uiam
aegrotam. *AE.* Nil enim meliu’ uidi, mi pater.
DE. Sic soleo. sed eccum Micio egreditur foras.
MICIO DEMEA AESCHINVS
MI. Iubet frater? ubi is est? Tu[n] iubes hoc, Demea?
DE. Ego uero iubeo et hac re et aliis omnibus
quam maxume unam facere nos hanc familiam,
colere adiuuare adiungere. *AE.* Ita quaeso, pater.
MI. Haud aliter censeo. *DE.* Immo hercle ita nobis decet.
primum hui(u)s uxorist mater. *MI.* Est. Quid postea?
DE. Proba et modesta. *MI.* Ita aiunt. *DE.* Natu grandior.
MI. Scio. *DE.* Parere iamdiu haec per annos non potest;
nec qui eam respiciat quisquam est: solast. *MI.* Quam hic rem agit?
DE. Hanc te aequomst ducere, et te operam ut fiat dare.
MI. Me ducere autem? *DE.* Te. *MI.* Me? *DE.* Te inquam. *MI.* Ineptis. *DE.* Si tu sis homo,
hic faciat. *AE.* Mi pater! *MI.* Quid tu autem huic, asine, auscultas? *DE.* Nil agis:

fieri aliter non potest. *MI.* Deliras. *AE.* Sine te exorem, mi pater.
MI. Insanis: aufer. *DE.* Age, da ueniam filio. *MI.* Satin sanus es?
ego nouo' maritus anno demum quinto et sexagensumo
fiam atque anum decrepitam ducam? idne estis auctores mihi?
AE. Fac<e>: promisi ego illis. *MI.* Promisti autem? De te largitor, puer.
DE. Age, quid siquid te maius oret? *MI.* Quasi non hoc sit maxumum.
DE. Da ueniam. *AE.* Ne grauare. *DE.* Fac, promitte. *MI.* Non omittitis?
AE. Non, nisi te exorem. *MI.* Vis est haec quidem. Age prolixe, Micio.
MI. Etsi hoc mihi prauom ineptum absurdum atque alienum a uita mea
uidetur, si uos tanto opere istuc uolti', fiat. *AE.* Bene facis.
DE. Merito te amo. Uerum.. (quid ego dicam, hoc quom confit quod uolo?)
MI. Quid nunc quod restat? *DE.* Hegio – est his cognatu' proxumus,
Adfini' nobis, pauper: bene nos aliquid facere illi decet.
MI. Quid facere? *DE.* Agellist hic sub urbe paulum quod locitas foras:
huic demu' qui fruatur. *MI.* Paulum id autemst ? *DE.* Si multumst, tamen
faciundumst: pro patre huic est, bonus est, noster est; recte datur.
Postremo nunc meum illud uerbum facio, quod tu, Micio,
bene et sapienter dixti dudum: 'uitium commune omniumst,
quod nimium ad rem in senecta attenti sumus'? Hanc maculam nos decet
effugere: et dictumst uere et re eapse fieri oportet. *MI.* Gaudeo.
MI. Quid istic? Dabitur quando quando quidem hic uolt. *AE.* Mi Pater!
DE. Nunc tu mihi es germanus frater pariter animo et corpore.
(suo sibi gladio hunc iugulo.)
SYRVS DEMEA MICIO AESCHINVS
SY. Factumst quod iussisti, Demea.
DE. Frugi homo's. ergo edepol hodie mea quidem sententia
iudico Syrum fieri esse aequom liberum. *MI.* Istunc liberum?
Quodnam ob factum? *DE.* Multa. *SY.* O noster Demea, edepol uir bonu's:
ego istos uobis usque a pueris curaui ambos sedulo:
docui monui bene praecepi semper quae potui omnia.
DE. Res apparet: et quidem porro haec, opsonare cum fide,
scortum adducere, adparare de die conuiuium:
non mediocris hominis haec sunt officia. *SY.* O lepidum caput!
DE. Postremo hodie in psaltria ista emunda hic adiutor fuit,

hic curauit: prodesse aequomst. alii meliores erunt.
denique hic uolt fieri. *MI.* Uin tu hoc fieri? *AE.* Cupio. *MI.* Si quidem hoc
uolti': Syre, eho acede huc ad me: liber resto. *SY.* Bene facis.
Omnibu' gratiam habeo, et seorsum tibi praeterea, Demea.
DE. Gaudeo. *AE.* Et ego. *SY.* Credo. utinam hoc perpetuom fiat gaudium,
Phrygiam ut uxorem meam una mecum uideam liberam!
DE. Optumam quidem mulierem. *SY.* Et quidem tuo nepoti hui(u)s filio
hodie prima mammam dedit haec. *DE.* Hercle uero serio,
siquidem prima dedit, hau dubiumst quin emitti aequom siet.
MI. Ob eam rem? *DE.* Ob eam: postremo a me argentum quantist sumito.
SY. Di tibi, Demea, omnia omnes semper optata offerant!
MI. Syre, processisti hodie pulcre. *DE.* Si quidem porro, Micio,
hi tuom officium facies, atque huic aliquid paulum prae manu
dederis, unde utatur: reddet tibi cito. *MI.* Istoc uilius.
AE. Frugi homost. *SY.* Reddam hercle; da modo. *AE.* Age, pater! *MI.* Post consulam.
DE. Faciet. *SY.* O uir optume! *AE.* O pater mi festiuissume!
MI. Quid istuc? quae res tam repente mores mutauit tuos
'quod prolubium? quae istaec subitast largitas?' *DE.* Dicam tibi:
ut id ostenderem, quod te isti facilem et festiuom putant,
id non fieri ex uera uita neque adeo ex aequo et bono,
sed ex adsentando indulgendo et largiendo, Micio.
nunc adeo si ob eam rem uobis mea uita inuisa, Aeschine, est,
quia non iusta iniusta prorsus omnia omnino obsequor,
missa facio: ecfundite, emite, facite quod uobis lubet.
Sed si [id] uolti' potiu', quae uos propter adulescentiam
Minu' uideti', magis inpense cupiti', consulitis parum,
haec reprehendere et corrigere me et [ob]secundare in loco,
ecce me qui id faciam uobis. *AE.* Tibi, pater, permittimus:
plus scis quod opu' factost. sed de fratre quid fiet? *DE.* Sino:
habeat: in istac finem faciat. *MI.* Istuc recte. *CANTOR.* Plaudite.

8.3 Tradução anotada

OS ADELFOS [390]

DIDASCÁLIA

Aqui começa *Os Adelfos* de Terêncio. Encenada nos jogos fúnebres de Lúcio Emílio Paulo,[391] que Quinto Fábio Máximo e Públio Cornélio Africano realizaram.[392] Ambívio Turpião[393] e Lúcio Atílio Prenestino[394] a produziram. Flaco,[395] escravo de Cláudio, compôs a música inteiramente para flautas sarranas.[396] A peça grega foi feita por Menandro. É a sexta comédia. Mário Cornélio Cetego e Lúcio Anício Galo eram os cônsules.[397]

ARGUMENTO POR CAIO SULPÍCIO APOLINÁRIO[398]

[390] "Os irmãos", em grego. Optamos por manter o sabor estrangeiro do título, considerando que, de acordo com López e Pociña (2007: 234), Terêncio conscientemente escolheu manter os títulos no idioma original e não adaptar para algo equivalente em latim, como *fratres*.

[391] General romano que encerrou a terceira Guerra Macedônica ao derrotar Perseu em Pídua em 168 a.C. Morreu em 160 a.C., seus dois filhos mais velhos por adoção se tornaram Quinto Fábio Máximo e Públio Cornélio Africano, que produziram os jogos fúnebres (Martin, 1998: 96).

[392] Tradicionalmente, de acordo com Manuwald (2011: 49) a organização e supervisão dos *ludi* (jogos) eram dos magistrados, *edis curis* ou *edis* da plebe. Em caso de *ludi funebris*, por outro lado, os homens da nobreza que os produziam eram os responsáveis por tudo. Cabia aos organizadores, por exemplo, fornecer o local e as performances comissionadas das peças, incluindo, comprar peças diretamente dos poetas ou dos chefes de companhia que já as haviam adquirido (Manuwald, 2011: 51). Ainda de acordo com Manuwald (2011: 57), o local mais provável para as encenações dos *ludi funebris* eram em frente ao foro.

[393] Esta passagem da didascália não esclarece se Turpião e Atílio produziram a peça em conjunto ou se o segundo teria sido responsável por uma montagem posterior (Martin, 1998: 96). De acordo com Manuwald (2011: 81) o *impresario* era um chefe de uma companhia teatral que dispunha também de equipamentos próprios. Ainda de acordo com a estudiosa, Turpião tem um nome de família aristocrática e mantinha contato com a nobreza, sendo um homem influente em seu tempo.

[394] No manuscrito ∑, não há menção a Ambívio Turpião como produtor da peça, mas a Minútio Prótimo, atestando a dificuldade de interpretar as afirmações nas didascálias com segurança absoluta. Para Marouzeau (1966: 95), a menção a dois chefes de companhias são indícios indubitáveis da ocorrência de mais de uma encenação da peça

[395] Manuwald (2011: 89) afirma que o dramaturgo romano não compunha a música, ficando a cargo, possivelmente, do músico da companhia também a executava. Flaco foi o responsável pela composição musical das seis peças de Terêncio a que temos acesso atualmente. A menção à música na didascália aponta para a importância da melopéia na comédia de Terêncio, considerando, ainda, que apenas os metros *senarii* não eram acompanhados do instrumento musical. (Martin, 1998: 96).

[396] Segundo Martin (1998: 96), a música era executada por um único músico munido de uma flauta dupla que poderia ter os tubos de tamanhos distintos (valorizadas no caso de duelos entre personagens graves e agudos, como velhos e escravos) ou iguais (*pares*), caso da flauta em questão, utilizada em monólogos e diálogos. "Sarrana" significa originária de Sarra, ou Tiro, portanto, de origem fenícia. Para Dupont (1995: 82-3), "flauta" é uma tradução imprecisa para o instrumento que tinha dois tubos que variavam entre 30 e 60 centímetros e cujo som se aproximaria de um oboé ou clarinete. A *tibia* empregada no teatro era fabricada com osso, cana, argila ou prata.

[397] Os romanos republicanos mediam a passagem do tempo de acordo com os cônsules que exerciam o poder. O período apontado na didascália compreende o ano de 160 a.C., segundo Martin (1998: 97).

[398] Gramático, lexicógrafo e linguísta oriundo de Cartago no século II d.C. Foi mestre do imperador Públio Hélvio Pertinace e de Aulo Gélio. A ele são atribuídos, além dos argumentos de peças de Terêncio, os argumentos

Como Dêmea tinha dois filhos rapazes, entrega Ésquino em adoção a Micião, seu irmão, mas fica com Ctesifão. Que este fora arrebatado pela beleza de uma tocadora de cítara, [5] Ésquino, o irmão, escondia do pai rígido e infeliz: responsabilizava-se pela repercussão disso e pela paixão. Rouba de um alcoviteiro, por fim, a tocadora de lira.[399] O mesmo Ésquino violentara uma pobre e desamparada[400] cidadã ateniense e dera sua palavra de que ela se tornaria sua esposa. [10] Dêmea fica indignado, esbraveja, mas logo, quando a verdade é esclarecida, Ésquino se casa com a violentada e Ctesifão fica com a tocadora de cítara.

PERSONAGENS[401]

(O PRÓLOGO)

MICIÃO: um velho.

DÊMEA: um velho.

SANIÃO: um alcoviteiro.

ÉSQUINO: um jovem.

BÁQUIDE: uma meretriz.

PARMENÃO: um escravo.

SIRO: um escravo.

CTESIFÃO: um jovem.

SÓSTRATA: uma matrona.

CÂNTARA: uma ama.

GETA: um escravo.

métricos à *Eneida*, de Virgílio e a outras peças de Plauto.

[399] Considerando a coerência do próprio argumento e o enredo de *Adelphoe*, conclui-se que Apolinário empregou dois termos distintos para se referir à mesma moça: *citharistriae* (v.3) e *fidicinam* (v.6). Mantemos a alternância de termos na tradução, embora cada um designe uma meretriz versada em um instrumento musical distinto.

[400] "Pobre e desamparada" visa a contemplar a forma diminutiva *pauperculam* (v. 8), algo como "pobrezinha".

[401] Ariana Traill (2013: 324) apresenta os seguintes significados para os nomes das personagens principais: Dêmea, "homem do povo", Micião, "pequeno", Ctesifão, "famoso pelas posses", Ésquino, denota "senso de vergonha", "Hegião" "líder", Sóstrata, "protetora do exército", Pânfila "amada por todos", Sanião, "palhaço" ou "mau-caráter". Como se pode notar pela análise da peça, há coerência com o caráter de cada personagem ou com o destino de cada uma. Cf. também López e Pociña (2007: 45) e o comentário de Donato (*Ter. Ad.* 26). Agostinho da Silva traduz os nomes da seguinte forma, em nota de rodapé (1954: 305-6): Dêmea ("que é popular"); Ésquino ("que tem vergonha"); Sanião ("que faz careta"); Ctesifão ("que adquire" ou "que possui"); Sóstrata ("que salva o exército"); Cântara ("que dá de beber"); Hegião ("que serve de guia" ou "que conduz"); Dromão ("que corre muito"); Parmenão ("que fica junto (do amo?)"); Pânfila ("que é amada de todos" ou "que gosta de todos") e Estórax ("que derruba"). Há que se notar também a frequência com que tais nomes são empregados por Terêncio: Em *And.* temos Pânfilo (versão masculina); em *Heaut.* temos Báquide, Cântara e Sóstrata (desempenhando, respectivamente, as mesmas funções cômicas que em *Adelph*); em *Eun.* temos um escravo chamado Parmenão e um velho que a edição de Kauer e Lindsay oferece duas possibilidades de nomeação: Dêmea ou Laques; em *Phorm.* temos o escravo Geta e o advogado Hegião (em última instância, o Hegião de *Adelph.*, patrono da família de Sóstrata, age como um advogado, também); *Hec.* também tem um escravo Parmenão, a matrona Sóstrta, o jovem Pânfilo e a meretriz Báquide. A reincidência de nomes que se aplicam sobre as mesmas personagens é, para Henry (1915: 57) uma evidência da tipificação da *palliata* e de Terêncio. Cf. também Cardoso (2000: 41-2).

HEGIÃO: um velho.

DROMÃO: um jovem escravo.

ESTEFÂNIO: um jovem escravo.

PÂNFILA: uma moça.

(CANTOR)

PRÓLOGO[402]

(O Prólogo[403] *entra em cena*[404] *e se dirige ao público)*

Percebendo[405] o poeta[406] que a seu texto[407] assistem[408] homens injustos e que seus adversários se lançam a lacerar[409] a peça que encenaremos, a evidência de seu caso será ele mesmo, vocês serão os juízes[410] [05] se seu feito deve ser tomado como vício ou virtude.

---

[402] Prólogo e primeiro ato são compostos, exclusivamente, por senários iâmbicos. Sobre as características dos versos em tal métrica, cf. a introdução à tradução, seção 8.1.

[403] "Le terme de *prologus* designe à la fois une partie de la comédie et un personnage [...] Le prologue utilize tourjours la récitation sans musique ni danse – le *diuerbium* –" (Dupont, 1988: 107). O *prologus* é o responsável por falar o texto que antecede o enredo propriamente dito. De acordo com Gilula (1989: 98) o papel de *prologus* era normalmente atribuído a atores jovens, não apenas por terem uma voz mais apta para falar a grandes multidões inquietas, mas por não ser um papel tradicional cercado de expectativas e procedimentos padronizados. Cf. *Heut.* 1-3 em que Ambívio Turpião reconhece que não é usual um ator como ele, de idade avançada, desempenhar o papel de *prologus*: *Nequoi sit uostrum mirum quor partis seni/ poeta dederit quae sunt adulescentium,/ id primum dicam, deinde quod ueni eloquar* "Para que nenhum de vocês se espantem por que o poeta entregou a um velho as falas que são típicas de um jovem, isso primeiro explicarei, depois direi por que vim". Ainda de acordo com Gilula (1989: 98), é Terêncio quem concebe o texto, mas o pronunciamento cabe a um ator a quem corresponde a primeira pessoa e que se refere ao comediógrafo como "o poeta" na terceira pessoa.

[404] Segundo Manuwald (2011: 69-70), as cortinas só surgiram em Roma aproximadamente em 133 a.C. e eram manipuladas na vertical, sem que cobrissem a visão do público totalmente. De acordo com a estudiosa, o que marcava o início da peça era, simplesmente, a entrada do *prologus*, iniciando o contato da companhia com a audiência. Ainda nesse sentido, o encerramento se daria com o pedido de aplauso formular.

[405] *Postquam* empregado com matiz causal (Martin, 1998: 1010). A tradução pelo verbo no gerúndio visa dar conta do duplo sentido da oração subordinada adverbial em questão: temporal e causal, ao mesmo tempo.

[406] Knapp (1919: 38) aponta a multiplicidades do uso do termo poeta nos prólogos de Terêncio: referindo-se a ele mesmo, temos registros em *Adelph.* 1, 25; *Andr.* 1; *Eun.* 3; *Heaut.* 2; *Phorm.* 1; referindo-se a seu adversário, vemos em *Andr.* 1; *Heaut.* 2; *Phorm.* 1, 13. Por fim, há um caso em que se refere a Cecílio, em *Hec.* 21. Podemos dizer, então, que, ao mesmo tempo em que cria um procedimento comum dentro de sua própria obra, Terêncio o subverte atribuindo novos sentidos a cada uso.

[407] *scripturam*. Todas as acepções do termo remetem ao campo semântico da palavra escrita. A escolha por esse termo, quando tomada em conjunto com o advérbio de tempo que inaugura o verso inicial remete a uma situação anterior à encenação da peça, onde os adversários de Terêncio já manifestaram sua indisposição para com o poeta. Sobre o contato anterior dos rivais de Terêncio com seu texto, cf. *Eun.* 20-23.

[408] O primeiro verso do prólogo é inteiramente composto de aliterações em /p/ e /s/ (*Postquam poeta sensit scripturam suam*), algo que buscamos contemplar na tradução, sobretudo considerando a centralidade do procedimento nesse primeiro verso. Provavelmente, por se tratar da abertura do prólogo, a escolha de iniciar o contato com o público com tantas aliterações seria um recurso poético para captar a boa disposição e atenção deste.

[409] Nova aliteração no verso original *in peiorem partem* (v.3).

[410] Piazzi (2006: 230) aponta a elaborada construção do verso 4: *Indicio de se ipse erit, uos eritis iudices*, mostrando a paronomásia entre *indicio/iudicio* e sua disposição oposta no verso. Além disso, há uma semelhança quase perfeita entre *ipse erit* e *uos eritis* contida pelos dois termos que invocam o contexto judicial no prólogo. Na tadução, contemplamos a distância entre os termos jurídicos e a paridade da construção englobada por eles no verso.

Synapothnescontes é uma comédia de Dífilo:[411] dela, Plauto compôs a comédia[412] *Commorientes.*[413] Na grega há, na primeira cena, um jovem que rapta uma meretriz de um alcoviteiro: nessa passagem, Plauto [10] não mexeu; dessa passagem, este poeta se serviu n'*Os Adelfos* trazendo-a traduzida[414] palavra por palavra. Nós vamos encená-la[415] pela primeira vez: vejam bem se acham o feito um furto[416] ou resgate de uma cena que foi deixada de lado por displicência.

[15] Agora, quanto ao que esses maledicentes aí[417] afirmam, que homens nobres[418] ajudam amiúde[419] o poeta a escrever, isso que eles veementemente crêem ser[420] uma ofensa, este toma como o maior dos elogios, pois ele agrada àqueles que a todos vocês do público e ao povo romano agradam.[421] [20] Homens cujos serviços, na guerra, no ócio e nos negócios, foram usados por cada um de vocês, em seu tempo, sem soberba.[422]

Não esperem que se siga o argumento da peça: os velhos que aparecerão no começo é que[423] vão expor[424] uma parte e mostrar outra nas ações.[425] Permaneçam imparciais para [25]

---

[411] Dífilo de Sinope, autor grego da comédia nova do final do século IV a.C. Foi um dos modelos de Plauto ainda que seu nome não apareça nas edições do poeta latino a que temos acesso. Aproximadamente 60 títulos de suas comédias chegaram até nós (Radice, 1976: 339).

[412] Aliteração no verso original *fecit fabulam* (v.7). Embora a palavra *comoedia* circulasse, Terêncio, de acordo com Knapp (1919: 37) usa-a poucas vezes (*Andr.* 26; *Heaut.* 4; *Phorm.* 25; *Hec. 8*66), preferindo o termo *fabula*, que aparece, 3 vezes apenas no prólogo de *Adelph.* (*fecit fabulam* v. 7, *prima fabula* v. 9, *argumentum fabulae* v. 22), algumas vezes, em expressões que Knapp (idem: 40-1) considera familiares, usualmente empregadas de forma semelhante. Terêncio também opta, ainda de acordo com o estudioso, por usar adjetivos femininos referindo-se à *fabula*, como *Eun.* v. 8 e *Heaut.* 29.

[413] O título *Commorientes* é uma tradução literal de *Synapothnescontes*, ambos indicados pela partícula que indica união em grego e latim, o radical do verbo morrer e a terminação do particípio presente nas duas línguas. O significado do título se trata de duas personagens que tem uma morte conjunta, algo como *Irmorredores.*

[414] Aliteração no verso original *expressum extulit* (v.11).

[415] O pronome demonstrativo no acusativo que abre o décimo segundo verso *eam* não se refere à peça *Os Adelfos*, como um todo, mas recupera a cena de Dífilo contaminada pelo poeta, expressa no verso 9 por *fabula*. *Novam*, nesse sentido, é um predicativo do objeto originado do verbo *acturi sumus.*

[416] Aliteração *furtumne factum* (v.13) no original.

[417] Tentativa de a tradução recriar o sentido pejorativo do pronome demonstrativo *isti*. Cf. Martin (1998: 102), Piazzi (2006: 232).

[418][418] Karakasis (2005: 198) afirma que *nobilis* (v. 15), quando empregado por Terêncio, tem o significado usual de "oriundo de um nível superior".

[419] Aliteração *adiutare adsidueque* (v.16).

[420] Longa assonância de *e*, no original *vehemens esse existimant* (v. 17).

[421] No texto original, além da repetição do verbo, ele ocorre na mesma posição final de verso em 19 e 18.

[422] Aliteração no orignial *sine superbia* (v. 21).

[423] Nenhum dos comentários consultados tenta interpretar o emprego do pronome demonstrativo no nominativo masculino plural *ii* no verso 23. As traduções, tampouco, dão atenção a ele, mas transformam *senes qui primum venient* no sujeito de *aperient*. Nossa hipótese é que o uso do pronome demonstrativo dá um destaque maior para essa ser a função dos velhos e não do prólogo, marcando a diferenciação para com a tradição da *fabula palliata*. Marcamos essa construção por meio do realce contemplado pela expressão "é que".

[424] Karakasis (2005: 165) comenta sobre o uso do verbo *aperio* (v. 23) com o sentido de "explicar". Optamos pela tradução por "expor" pela semelhança no campo semântico de algo que é aberto e, consequentemente, passa a ser exposto.

[425] Cf. Plauto, *Trin.* 16-17: *sed de argumento ne exspectetis fabulae:/ senes qui huc venient, ei rem vobis aperient*. Fizemos uma reflexão a respeito da semelhança entre os versos dos dois poetas na introdução da peça.

fomentar o empenho do poeta em escrever.

PRIMEIRO ATO

(*Rua de uma cidade grega*[426] *ao nascer do dia. Ao fundo, duas construções com a frente voltada ao público. Uma é a casa de Micião, outra, a casa de Sóstrata. Duas saídas no palco, uma, à direita do público, leva ao foro, outra, à esquerda, ao campo*)[427]

Micião: (*Sai de casa, chamando pelo escravo*) Estórax![428] (*Não há resposta*) Nem Ésquino nem nenhum daqueles escravos que foram a seu encontro[429] voltaram do banquete desta noite. Sem dúvida, é verdade o que dizem: se alhures[430] você[431] for ou se demorar por lá, é melhor que se concretizem [30] as acusações que uma esposa irada remoe em seu coração[432] e atira contra você do que aquilo que pais zelosos imaginam.

---

[426] De acordo com López e Pociña (2007: 42), as tramas da *palliata* se desenvolvem em cidades gregas e existe uma preferência de localidade por Atenas por parte dos autores romanos. Contudo, não há indicação específicas em Terêncio sobre onde suas peças se passam. Optamos por manter a neutralidade da localização na rubrica, indicando apenas se tratar de uma cidade grega.

[427] As saídas pelas laterais do palco são sistematizadas por Vitrúvio em fins do século I a.C. (*De Arch.* V. 6, 8): *Ipsae autem scaenae suas habent rationes ita explicatas uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistera hospitalia* [...] *secum dum ea loca versurae sunt procurrentes quae efficiunt una a foro, altera a peregre aditus in scaenam* ("O palco em si segue, por sua vez, a seguinte estrutura: há, no centro, portas duplas decoradas como as de um palácio real. À direita e à esquerda, há as portas dos quartos de hóspedes. [...] Além desses lugares estão as saídas que permitem entrada ao palco, uma do foro e outra do exterior") Rambo lembra (1915: 412), contudo, que Vitrúvio não indica a que destino cada acesso correspondia e Dupont (1995: 46) escreve que tal disposição arquitetônica nasceu dos teatros de pedra e a partir dele, inferimos sobre os anteriores de madeira. Sobre o cenário da *palliata* romana, Clifford (1931: 607-8) afirma: "[...] for a Roman comedy the setting is usually localized to occur within a residence street in or near Athens, leading on the spectator's right to the fórum, on the left to the harbour. Two or three doors backstage repreent the entrances to the residence of general characters". Dupont (1995: 65) lembra o papel da pintura (*trompe l'oeil*) na composição de cenários, que davam a ilusão de relevos diferentes. Cf. também Conte (1996: 21) que, além de descrever o cenário, afirma que o palco era de madeira, mas o que não significa improviso nas encenações. Sobre a trajetória dos teatros romanos, temporários e de madeira na origem; depois fixos e de pedra, cf. Manuwald (2011: 55-6). Para hipóteses sobre a demora para a construção de um teatro fixo em Roma, cf. Manuwald (2011: 59-61). Sobre a possível origem ateniense, exceções e questionamentos a respeito dessa forma do palco e de seus acessos laterais, recomenda-se a leitura do texto de Eleanor Rambo de 1915 "The Significance of the Wing-Entrances in Roman Comedy". Cf. ainda, Beare (1950: 172-3), Duckworth (1994: 85) e Manuwald (2011: 70).

[428] Nome de um dos jovens escravos enviados por Micião como escolta a seu filho. Iam munidos de archotes para iluminar o caminho do patrão quando se aproximava o momento do retorno. (cf. Medeiros, 1983: 179) Estórax não entra em cena, tampouco é mencionado outra vez. Sua posição, a primeira palavra da seção dramática, funciona quase mais como uma exclamação do que como um vocativo propriamente dito.

[429] Karakasis (2005: 225) observa que Terêncio emprega *aduorsum* junto a um verbo que denota movimento. Optamos pela tradução "ao encontro", justamente por transmitir a ideia de direções opostas que se cruzam eventualmente.

[430] *uspiam.* Volta a ocorrer no *corpus* terenciano apenas em (37). Plauto e Terêncio utilizam essa palavra principalmente em orações subordinadas adverbiais condicionais ou em orações negativas (Martin 1998, 104). Karakasis (2005: 94) afirma que tal palavra tem uma elevação desde os tempos de Plauto e era usada em situações de paródia épica. Considerando esse contexto, buscamos formas menos usuais de tradução, buscando equivaler o sabor elevado do termo em latim, mesmo que tenhamos que optar por duas traduções diferentes: "alhures" e "n'algum lugar". Além disso, invertemos a ordem mais natural do português brasileiro para, sintaticamente, ressaltar a elevação discursiva.

[431] No original em latim, temos o emprego da segunda pessoa do singular como índice de indeterminação do sujeito, usado em construção de subjuntivo potencial.

[432] Karakasis (2005: 74) observa que *animo cogitare* é uma construção pleonástica em latim. "Remoer no coração" traz um verbo que contém a semântica da repetição exaustiva, buscando equivalência com o pleonasmo linguístico.

A esposa, se você demora, acha que está paquerando, sendo paquerado, ou que está bebendo, entregando-se às vontades do espírito e que está tudo bem com você; tudo mal só com ela. [35] Mas eu, porque meu filho não voltou, imagino cada coisa[433] e me aflige cada pensamento agora! Tomara que ele não tenha congelado, caído n'algum lugar ou quebrado um osso... ah! Mas que homem mete na cabeça isso de arranjar algo que seja mais caro a si do que ele próprio! [40] E mais, ele não é exatamente meu filho, mas de meu irmão. Este tem uma natureza completamente diferente da minha, já desde a juventude: eu busquei esta vida urbana e o ócio sereno e nunca me casei (algo que o povo por aí considera uma sorte[434]). Ele, ao contrário[435] disso tudo, [45] vive no campo, sempre com poucos recursos e com dificuldade.[436]

Casou-se, nasceram dois filhos. Então, adotei o mais velho, eduquei-o[437] desde muito pequeno, tratei-o e amei como se fosse meu: isso é meu maior prazer[438] e só isso[439] me importa. [50] Eu me esforço para que ele me considere da mesma maneira: dou, perdoo, não tenho necessidade de ter tudo sob meu controle. Em suma, acostumei meu filho a não esconder de mim o que os outros fazem escondido dos pais, coisas da juventude.[440] [55] De fato, quem se atrever ou se habituar a enganar o pai e a mentir, se atreverá a tanto quanto ou a ainda mais contra os outros. Creio que é melhor controlar[441] os filhos pelo respeito e generosidade do que pelo medo.

Meu irmão não concorda comigo e isso não lhe agrada. [60] Volta e meia vem até mim

---

[433] *Quibu'... rebu'* (v. 36) Terêncio emprega as palavras em apócope, omitindo o fonema /s/ em *quibus rebus*. Não por coincidência, essas palavras têm a função de abrir e fechar os versos, respectivamente.

[434] A interpretação desses versos é dificultada pela multiplicidade de pontuações, conforme observa Martin (1998: 106). A principal questão reside em entender o que os *isti* mencionados por Micião interpretam como ser afortunado: ter ou não ter uma esposa? Considerando a tradição da comédia nova e antiga, em geral misógina, parece pouco provável que o que as pessoas dizem ser uma sorte é ter uma esposa. Adotamos a interpretação de que Micião concorda com a visão dos *isti*, homens casados que, lamuriosamente, elogiam Micião por não ter cometido o mesmo erro que eles. O *senex*, contudo, distancia-se deles, como se dispusesse de maior sabedoria. Por isso, empregamos "o povo por aí" na tradução, marcando seu distanciamento.

[435] *contra*, aqui, não se trata de uma preposição, mas de um advérbio. Por conta disso, *haec omnia* é um neutro nominativo plural que antecipa a enumeração dos hábitos de Dêmea. Cf. Martin (1998: 107).

[436] De acordo com Karakasis (2005: 69), é típico da fala dos velhos cômicos o agrupamento de sinônimos, tais como *parce ac duriter* (v. 45), *non conueniunt neque placent* (v. 59), *ratio* e *animum* (v 58) *si agueam aut adiutor* (v. 145-6), *hilarum ac lubentem* (v. 756) e *sapere intellegere* (v. 827), todos em falas de Micião. Donato chama a essa prática περισσολογια, ou seja, o uso de mais palavras do que o necessário para expressar um pensamento. Dêmea também o faz em 134 (*profundat perdat pereat*).

[437] Donato aponta para a forma arcaica de *educare* que seria *educere*, justificando essa forma de pretérito perfeito.

[438] Martin (1998: 108) aponta para o uso do verbo *oblecto*, segundo ele, de significado muito forte, usado também na poesia erótica para o prazer concedido por uma mulher a seu marido. Nossa tradução tentou dar conta da intensidade desse verbo.

[439] Em latim, Terêncio emprega os pronomes no gênero neutro, *eo* e *id* (v. 48), segundo Martin (1998: 108). Assumindo que tais pronomes tenham sido empregados no gênero neutro, *eo* não pode se referir ao filho mais velho adotado, e sim à situação como um todo descrita nos versos anteriores.

[440] No original, "o que a juventude traz", *quae fert adulescentia.*

[441] O verbo original, em latim, *retinere* possui uma semântica de refrear, deter, controlar, mais forte do que meramente "educar" em português.

esbravejando: "O que está fazendo, Micião? Por que está pondo o nosso[442] menino a perder? Por que ele tem amantes? Por que ele bebe?[443] Por que você banca essas coisas, dá dinheiro demais para roupas?[444] Você é mole demais". Ele é que é duro demais[445], para além do justo e do bom.[446] [65] Minha opinião é que também está muito errado quem acredita que a autoridade que nasce da força é mais poderosa ou firme do que aquela a que se acrescenta amizade. É assim que penso e assim oriento meu pensamento: aquele que cumpre seu dever coagido pela força[447] só toma cuidado enquanto acreditar que será punido; [70] se tem esperança de estar acobertado, de novo se entrega às inclinações[448] naturais. Quem você conquista pela benevolência age com sinceridade, busca pagar na mesma moeda e, na sua frente ou não, será o mesmo.

Este é o dever do pai: acostumar o filho a agir corretamente [75] antes por sua vontade do que por medo dos outros. Essa é a diferença entre um pai e um senhor de escravos. Aquele que não consegue fazer isso, que confesse não saber comandar[449] os filhos. (*Vê Dêmea se aproximando pela direita*) Mas será esse que está chegando o próprio de quem eu falava?[450]

---

[442] Terêncio emprega o dativo *nobis* na fala de Dêmea reportada por Micião, num dativo de interesse ou prejuízo, que poderia ser traduzido, também, como "nos está pondo a perder o rapaz"

[443] Karakasis (2005: 69) afirma que, ao contrário de Plauto, Terêncio emprega o verbo *potare* (v. 62) apenas intransitivamente.

[444] Rosivach (1972: 118-9) analisa os versos 60-3 notando um problema com o trecho *uestitu nimio indulges*. Se *uestitu* for ablativo, é instrumental ("Você o mima demais com essas roupas"), mas tal regência não é regular para *indulgo*. Pode ser dativo, também ("Você banca suas vestimentas"). Não é um defeito tradicional da comédia um jovem ter um vício por roupas, isso é uma característica feminina, sobretudo de meretrizes: o jovem banca esses vícios, mas ele mesmo não é "mimado" por excesso de roupas. O autor afirma ainda, que a acusação pelo excesso de roupas aparece deslocada no movimento de crítica de Dêmea que começaria geral, iria para o particular, aprofundaria mais ainda e voltaria ao geral, para depois, falar de roupas, novamente. Guiado por paralelos no *corpus* terenciano, como *nimium illi, Menedeme, indulges.* (Heaut. 861) e *nimi mihi indulgeo* (Eun. 222), sua proposta é a de que um erro de escribas levou a ler *illi tu* por *vestitu*, de modo que propõe a interpretação como "Você o mima demais".

[445] Note-se como Micião caracteriza o discurso de seu irmão como excessivo. Temos *nimio* (v. 64), *nimium* (v. 64) *e nimium* (v. 65).

[446] Karakasis (2005: 69) observa que a construção *que... et* numa enumeração é um traço linguístico elevado, comum nas tragédias de Ênio, Ácio e Pacúvio, mas raro em comédias. A tradução usando "para além do justo e do bom" evoca um caráter de elevação e pouca usualidade na construção.

[447] *malo*, no *corpus* de Plauto e Terêncio é geralmente utilizado para os castigos físicos infligidos aos escravos por seus senhores (Martin, 1998: 110). Por isso, o destaque na tradução para "coagido à força"

[448] ***rursum*** *ad ingenium* ***redit***. v. 71.Karakasis (2005: 75) observa que Terêncio emprega *rursum* com verbos iniciados com *re-*. Buscamos recriar a aliteração em língua portuguesa brasileira numa assonância próxima entre em- e in- e preservar o sentido original.

[449] O verbo latino *imperare* dividiu os tradutores consultados: Walter Medeiros ressalta o campo semântico político do verbo, traduzindo por "governar" (Medeiros, 1983: 47); Agostinho da Silva tenta manter a semântica política com um termo menos carregado, "guiar" (Silva, 1954: 310). Sargeaunt usa do termo "rule" para traduzir para o inglês (1983: 325). A tradução deve considerar o caráter de Micião para julgar qual o melhor uso do termo, ou assumir uma contradição entre sua postura liberal e o uso de um termo de carga semântica tão forte.

[450] Karakasis (2005: 117) observa que esta fala de Micião se trata de uma formulação padrão utilizada para indicar a aproximação de alguém. Usada apenas nas falas de velhos. Cf. *Hec.* 455 e *Phorm.* 355. Cf. Duckworth (1994: 114): "Such announcements are often made by a character at the end of a monologue [...] and are presented in a somewhat artificial and conventional form [...] Stereotyped phrases such as *eccum uideo; uenit* (*adest, inecdit* or *egreditur*) are common; they hekped to keep the thread of the action clear to the audience, and were doubtless of

Sim, com certeza é ele. Não sei por que ele parece[451] mal-humorado, acho que [80] já vem brigar, como de costume. (*lança um polido cumprimento ao irmão*) Alegro-me[452] por você chegar bem, Dêmea.

(*Dêmea entra pela direita, retornando do foro.[453] Ao ouvir o cumprimento do irmão, repara na sua figura[454]*)

Dêmea: Veja só![455] Em boa hora:[456] estou procurando você mesmo.

Micião: Por que esse mau humor?[457]

Dêmea: Você me pergunta, sendo nosso Ésquino quem é,[458] por que estou de mau humor?

Micião: (*À parte*) Não disse? (*A Dêmea*) O que ele fez?

Dêmea: O que ele fez, ora?![459] Não se envergonha de nada, [85] não tem medo de ninguém e pensa que as leis não valem para ele. E estou deixando de lado o que ele fez antes disso... mas e o que ele acabou de cometer?

---

great value also to the actors". Beare (1950: 174) nos lembra, ainda, que o fato de uma personagem no palco ser capaz de enxergar mais além na rua do que os que se encontravam na plateia é fisicamente admissível.

[451] Em latim, Micião usa o verbo *uideo* (v. 79). De acordo com López e Pociña (2007: 218), trata-se de uma indicação formular para notar a entrada de outra personagem. O mesmo ocorre em v. 252, v. 266, v. 361 e v. 438.

[452] Micião usa de um cumprimento mais elaborado para saudar seu irmão, buscando obter alguma simpatia a despeito da cara triste que vinha trazendo. De acordo com Echols (1950: 188), trata-se de um cumprimento formular utilizado quando alguém retorna.

[453] Sobre a entrada de personagens, cf. Rambo (1915: 414): "According to convention, a character entering on the stage must come either: (1) from a house or temple fronting on the stage; or (2) a foro (whether by the wing or *angiportum*), that is, from the 'change, promenade, place of local interests, both business and social; or (3) a *portu* or a *peregre*, any place relatively foreign to the vicinity; or (4) *rure*. É mais provável que Dêmea estivesse no foro e lá soubesse das acusações contra Ésquino do que ter recebido anotícia no próprio campo.

[454] Seguimos a indicação cênica dos movimentos de Dêmea a partir da proposta de Lowe (1998: 473-4): entra pela direita, voltando do foro (v. 82), vai para o campo (v. 140) e depois volta de lá (v. 355), quando busca averiguar o rumo de que Ctesifão esteve envolvido no rapto de Báquide, junto do irmão.

[455] A exclamação de Dêmea denota mais surpresa do que irritação: voltando consternado da cidade, vê-se interrompido em seus pensamentos pela saudação de Micião.

[456] Sobre a resposta de Dêmea, cf. Duckworth (1994: 115): "The formulaic expression [...] often involves th idea of an opportune meeting. By dramatic convention, characters are on the stage or enter just when they are needed. So, frequently, the formula is not merely *eccum uideo* or *eccum egreditur*, but such frases as *in tempore*, *per tempus*, *optume* ou *opportune* are added".

[457] Traduzimos *tristis* e suas variações ao longo da peça por "mau-humor". Tal opção é mais condizente com o comportamento de Dêmea, além de ser uma opção da primeira entrada do dicionário Saraiva.

[458] Karakasis (2005: 50) afirma que a forma *siet* empregada por Dêmea é uma variação do presente do subjuntivo que, já na época de Terêncio, tinha um sabor arcaizante. Acreditamos não se tratar de coincidência o fato da personagem usar de uma forma mais arcaica em uma de suas primeiras falas. Tratar-se-ia, antes, de uma estratégia de caracterização de seu discurso antigo/conservador. Martin (1998: 114), baseando-se em Donato, descarta a leitura de que Dêmea diria: "Você me pergunta onde está Ésquino?", pois não é isso que Micião lhe indaga, sendo, antes um trecho em que Dêmea sugere o motivo constante de seu mau-humor.

[459] Seguimos a interpretação de Martin (1998: 115), que afirma que Dêmea usa do subjuntivo *fecerit* por ser o modo verbal utilizado na repetição de um discurso há pouco pronunciado e com um tom de surpresa ou indignação. Inserimos a interjeição "ora" na tradução, visando a dar conta desse efeito de surpresa/indignação na fala de Dêmea. De acordo com Karakasis (2005: 109) um tradço típico do discurso de Dêmea é não oferecer respostas diretas, mas repetir a pergunta de seu interlocutor. O mesmo ocorre em v. 374, 396, 733, 753, 803

Micião: O que foi, afinal?[460]

Dêmea: Arrombou as portas e invadiu a casa dos outros, espancou [90] quase até a morte o próprio dono da casa e toda sua família. Raptou uma moça por quem estava apaixonado: todos estão clamando que foi o mais indigno dos atos! Quantos me falaram isso quando eu cheguei, Micião! Está na boca do povo todo! E depois, se é preciso um modelo para comparar, ele não vê o irmão [95] se esforçar, morar no campo e ser sóbrio e poupador? Nenhuma atitude parecida com as dele. Quando o acuso, Micião, acuso você: é você que o deixa se corromper.

Micião: (*dogmático*) *Não pode haver algo mais injusto que um homem sem vivência, que julga que nada, a não ser o que ele mesmo faz, é correto*.[461]

Dêmea: [100] O que quer dizer com isso?

Micião: Que você, Dêmea, está julgando mal este caso. Não é um absurdo, pode acreditar, um garoto[462] se engraçar com prostitutas[463] ou beber; não é, tampouco, arrombar portas. Mas se[464] nem você nem eu fizemos essas coisas, foi a pobreza que nos impediu. E agora você [105] considera louvável o que deixou de fazer por falta de escolha,[465] antes? Isso não é justo, pois, se tivéssemos como fazer, teríamos feito. E quanto a você, se fosse mais humano,[466] deixaria aquele seu filho agir assim, agora – enquanto a idade permite[467] – e não depois, finalmente, [110] numa idade imprópria, no aguardado momento de desovar você de casa.[468]

---

[460] *nam* pode indicar alguma impaciência na pergunta formulada por Micião. (Martin, 1998: 115). Nesse sentido, utilizamos o termo "afinal" na tradução.

[461] Terêncio faz Micião pronunciar uma *sententia*. O uso do itálico em nossa tradução sugere esse formato de citação, com um saber que é, ao mesmo tempo, parte do texto e externo a ele.

[462] No latim original, *adulescentulus* (v.101). Terêncio faz Micião empregar um diminutivo para o termo *adulescens*, provavelmente visando a minimizar as atitudes de Ésquino, responsabilizando sua idade pela falta de juízo. Na tradução, empregamos o termo "garoto" por julgá-lo mais próximo de uma idade mais tenra e propícia a atos de irresponsabilidade (e, portanto, mais facilmente perdoáveis) do que "jovem" ou "adolescente". A tradução de Walter de Medeiros e de Agostinho da Silva adotam, respectivamente, "rapazola" e "rapaz novo".

[463] Karakasis (2005: 39) observa que *scortor* é um coloquialismo usado no sentido de se envolver com meretrizes. Optamos por "se engraçar" por ser uma expressão de uso coloquial.

[464] Karakasis (2005: 111) afirma que a conjunção *si* assume, na sintae de personagens velhas, um sentido adversativo também, ilustrando essa passagem como exemplo

[465] Adotamos a pontuação presente na edição de Martin (1998), também adotada por Sargeaunt (1983). O texto latino reproduzido por Piazi encerra a oração de Micião nos versos 104-105 com um ponto, transformando a acusação de Micião em algo mais direto.

[466] A importância da humanidade, da possibilidade da falha que aparece na fala de Micião é central para a obra de Terêncio e, demonstramos nesta dissertação, para o entendimento de *Adelphoe*. Julgamos que, apesar de *homo* ser um substantivo em latim, seu campo semântico seria melhor contemplado pela forma adjetiva "humano" por representar a ideia de uma "natureza" geral imperfeita.

[467] A edição de Kauer e Lindsay traz o verbo *decet*, mas traz a variação *licet* (*Iou*.δF¹). Optamos por seguir esta proposta por julgá-la textualmente mais coerente, embora Karakasis (2005: 226) cite a passagem como exemplo do uso do verbo *decet* na forma absoluta.

[468] *Et tu illum tuom, si esses homo/ snieres nunc facere, dum per aetatem licet/ potius quam, ubi te exspectatum eiecisset foras./ alieniore aetate post faceret tamen* (v. 107-10). Esses versos são os mais difíceis de serem

Dêmea: Por Júpiter,[469] homem, você me enlouquece! "Não é um absurdo um garoto fazer essas coisas"?[470]

Micião: (*impaciente*) Ah, escute bem para não me amolar[471] mais vezes com este assunto! Você me deu seu filho em adoção, [115] então, agora ele é meu. Se ele comete algum erro, Dêmea, é contra mim que ele erra, eu me viro com as maiores consequências. Ele gasta com comida, bebe, se perfuma com unguentos? É às minhas custas. Anda namorando?[472] Darei dinheiro enquanto convier e, quando não convier, talvez a amante[473] o deixe trancado para fora.[474] [120] Arromba portas? Serão reconstruídas. Rasga sua veste?[475] Será remendada. Graças aos deuses há de onde sair tudo isso e, até agora, não foi um problema. Enfim, desista ou traga para cá[476] um juiz, quem você quiser: vou lhe mostrar novamente que está errado neste caso.

Dêmea: Pobre de mim! [125] Aprenda a ser pai com quem sabe de verdade.

Micião: Você é pai dele pela natureza, eu pela educação.

---

compreendidos no primeiro ato, pela sintaxe e pelo sentido. Micião quer dizer, em suma, que é melhor permitir que o jovem faça besteira agora, na idade apropriada do que proibi-lo e conseguir, unicamente, que ele espere ansiosamente pelo dia em que se vir livre da vigilância paterna. Para isso, Micião recorre à imagem da morte do pai, utilizando de uma linguagem forte (cf. Martin, 1998: 119) e pouco respeitosa, auxiliando na construção de uma imagem irascível também para Micião, ao atacar a postura pedagógica do irmão. A tradução por "desovar" visa recriar essa brutalidade verbal sobre o momento da morte.

[469] Dêmea invoca Júpiter com bastante frequência (coincidência por se tratar do pai dos deuses?). Cf. também v. 366, 757.

[470] Dêmea cita com indignação a afirmação exposta pelo irmão em sua fala anterior. Grafamos a tradução entre aspas, para ressaltar que se trata da repetição de uma fala de seu interlocutor.

[471] Segundo Martin (1998: 120), o verbo *obtundere* significa, literalmente "mitigar, cegar uma lâmina ou ferramenta por uso excessivo", sendo usado metaforicamente por Terêncio no sentido de "levar ao fastio extremo pela repetição incansável dos mesmos problemas". Embora o verbo "amolar", em português, signifique literalmente devolver o corte à lâmina ou ferramenta, seu uso metafórico é, exatamente, o da repetição que leva ao cansaço do interlocutor.

[472] Martin (1998: 120) observa que Micião usa de um termo mais leve ao tratar das aventuras amorosas de Ésquino, *amat* (v.118) em comparação com o termo empregado ao se referir aos hábitos da juventude, de modo geral, *scortari* (102). Buscamos contemplar essa alternância na tradução.

[473] Uma leitura possível, gramaticalmente, do verso 119 é a de que o próprio pai, Micião, colocaria o filho para fora de casa se chegasse a um momento em que não fosse mais possível sustentar seus luxos, uma vez que Terêncio emprega uma forma impessoal, passiva: *excludetur foras.* De fato, essa é a leitura seguida por Agostinho da Silva em sua tradução "quando não parecer, talvez o ponha fora de casa" (1952: 312). Porém, julgamos que a possibilidade de leitura de que será a amante a lhe fechar as portas, quando não tiver mais dinheiro, muito mais apropriada ao caráter que Micião constrói nesse diálogo do que uma leitura de que até ele teria um limite para lidar com as atitudes de Ésquino.

[474] Micião busca construir uma imagem de simplicidade para a solução dos possíveis problemas criados por Ésquino mostrando que o fim das aventuras amorosas de seu filho pode vir pelo simples fato de suspender o dinheiro para o jovem, levando a amante a se recusar a recebê-lo. Uma solução financeira e não moral, que alude diretamente a sua defesa anterior de que ele e Dêmea não agiram como Ésquino apenas pela falta de recursos. Não deixa de ser interessante, também, a semelhança da fala de Micião com a tópica elegíaca do *exclusus amator*, posteriormente, em Roma.

[475] A edição de Kauer e Lindsay e de Martin não empregam pontos de interrogação, mas o sinal de dois pontos nas passagens acima. Seguimos, na tradução, a sugestão de Marouzeau que os troca pela interrogação, por julgar mais coerente com a postura questionadora e ameaçadora de Micião.

[476] *cedo*: verbo defectivo usado apenas na segunda pessoa do imperativo.

Dêmea: E você está educando alguém, por acaso?

Micião: (*distante e ameaçador*) Olhe, se insistir nisso, eu vou embora.

Dêmea: Por que você faz isso?

Micião: E eu vou ter de ouvir tantas vezes a mesma conversa?

Dêmea: Isso é uma preocupação minha.[477]

Micião: É também uma preocupação minha. Aliás, Dêmea, [130] vamos nos preocupar, cada um, com a parte apropriada: você com um garoto, eu com outro. Na verdade, cuidar dos dois é quase como pedir de volta quem você deu.

Dêmea: Ah, Micião!

Micião: (*irredutível*) É como me parece.

Dêmea: (*explode*) Pois que seja, então, droga! Se é assim que você quer, que esbanje, que se estrague, que se exploda![478] Não é da minha conta. [135] Mas se uma palavra só, depois disso…

Micião: De novo se irritando, Dêmea?

Dêmea: (*atordoado pelo cansaço do diálogo*) Por acaso não acha…? Eu… pedindo de volta quem dei…? Isso é penoso, não sou alguém de fora… se eu me oponho… oh, desisto! Quer que eu cuide de um só? Eu cuido. E dou graças aos deuses por ele ser como eu quero que seja. Já esse seu vai sentir na pele[479] depois… [140] não quero dizer nada mais grave a ele.

(*Dêmea sai pela esquerda, rumo ao campo*)[480]

Micião: Ele não está de todo certo nem de todo errado no que disse. E isso não me incomodou pouco, mas não quis mostrar que sofri com esse problema. [145] Nosso homem é assim mesmo: sinceramente, quando o contrario e afasto, acalmo-o. É difícil humanizá-lo. Na verdade, se eu o incentivo ou também me junto à sua fúria, sem dúvida endoideço com ele. Mesmo assim, Ésquino não me ofendeu pouco dessa vez. De que prostituta ele não terá se

---

[477] A construção em latim ocorre com um dativo predicativo, *curaest mihi.* As traduções, em geral, seguem o padrão "isso me preocupa", porém, nossa proposta de tradução caminha no sentido de posse, possível sentido expressado pelo dativo e, além disso, cria uma progressão mais coerente com o prosseguir do diálogo, quando Micião irá retomar a ideia de que é a ele, exclusivamente que cabe se preocupar com as atitudes do filho.

[478] Há uma aliteração no verso original *profundat perdat pereat*, que tentamos contemplar em língua portuguesa na tradução. Segundo Martin (1998: 122), as aliterações são muito comuns nos prólogos e Terêncio, mas relativamente raras nos versos que integram a comédia, efetivamente, pois, quando aparecem, tem uma função de reforço do sentido. Além da semelhança sonora, buscamos uma tradução que progredisse na intensidade dos termos.

[479] Em latim, *iste tuos ipse sentiet posterius* (v.139-140).

[480] Sobre os destinos que uma personagem poderia tomar, Rambo (1915: 414) declara: "when he leaves the stage he must go either: (1) *intro*, into a building facing on the stage; or (2) *ad forum*, to consult friends and lawyers, to market, etc.; or (3) ad *portum* or *peregre*, to board ship or meet travelers from abroad, etc.; or (4) *rus*". Sendo Dêmea um velho rústico, sem grandes conexões com o foro e com as casas que são vistas no palco, interpretamos sua saída como direcionada ao campo.

enamorado ou o que não terá dado a ela? [150] Há pouco tempo – e até que enfim! –, ele disse que gostaria de se casar.., achei que já tivesse enjoado de todas. Tinha esperança de que o fervor da juventude estivesse se aplacando: alegrava-me... mas lá vamos nós de novo! Enfim, seja o que for, quero saber e encontrá-lo se estiver no[481] foro.[482]

(*Micião sai pela direita*)

[481] Karakasis (2005: 225) nota que, nesta passagem, a construção *apud* + acusativo é utilizada como sinônimo de *in* + ablativo indicando localidade espacial.

[482] Clifford (1931: 606) fala sobre convenções de "re-entradas", ou seja, situações em que uma personagem deixa o palco para retornar depois. A necessidade de uma coerência de posicionamento no palco e fora dele criou o lugar comum de uma personagem anunciar seu destino antes de deixar a cena, para que também possa retornar pelo mesmo lado, ou, caso isso não se contemple, anuncie uma troca de planos. Como podemos aventar, tais indicações são de grande utilidade para a encenação e para o estabelecimento de rubricas cênicas em nosso processo de tradução. Cf. também Beare (1950: 174) e Manuwald (2011: 71).

SEGUNDO ATO

(*Entra em cena Sanião, o alcoviteiro, espancado por Parmenão, escravo de Ésquino. Em seguida, Ésquino, filho de Micião, traz Báquide, uma meretriz, pelo braço*[483])

Sanião:[484] (*gritando pela rua, sob pancadas*) [155] Gente,[485] por favor, ajudem este pobre inocente! Socorram um pobre coitado!

Ésquino: (*a Parmenão*) Já chega. (*cessam as pancadas. A Sanião*) Agora pare e não saia daqui. Por que esse olhar desconfiado? Não tem perigo nenhum: enquanto eu estiver aqui, ele não vai tocar em você, não.[486]

Sanião: (*balbuciando indignado, aponta para Báquide*) Eu… ela… contra tudo e contra todos…[487]

Ésquino: [488](*a Báquide, enquanto se encaminham para a casa de Micião*) Mesmo que ele seja um traste, não vai se arriscar a levar uma segunda surra, hoje, de jeito nenhum.

Sanião: (*corre para frente da porta, impedindo a passagem*[489]) [160] Ouça, Ésquino, para não dizer que não sabia como eu sou. Eu sou alcoviteiro…

---

[483] Em artigo publicado na década de 30, Philip Harsh (1935: 163-4) comenta que caso Ésquino entrasse pela direita, obrigatoriamente cruzaria com Micião nessa troca entre o primeiro e o segundo ato. Mesmo que possamos assumir que Ésquino tenha entrado pela esquerda, como quem vem do campo (a casa de Sanião seria mais próxima do campo que da cidade, o que tornaria o estupro mais facilmente consumável, na visão de Rambo (1915: 427)) ele se encontraria com Dêmea. O crítico ainda questiona que, talvez, se trate de algo já existente no original grego, que talvez dispusesse de alguma estratégia como a participação do coro para supor passagem de tempo e justificar que as personagens não tenham se encontrado. Sobre isso, cf. também Clifford (1931: 614-5), que admite a hipótese de que essa disparidade seja originada por um processo problemático de assimilação do trecho contaminado de Dífilo.

[484] Do verso 155 a 157 a fala de Sanião ocorre em octonários trocaicos, um verso composto por nove pés, que seria composto, em estado puro, por troqueus. De acordo com Duckworth (1994: 367) tal pé admite variações em todos os pés, com exceção do último: pouco usado e marca um estado de grande excitação. É um verso de cântico, ou seja, é acompanhado por música. Nesse sentido, após o longo e silencioso primeiro ato, o público seria surpreendido com música e ação mais agitada. Gonçalves (2016: 25) agrupa do verso 155 ao 196 sob o rótulo de "versos longos trocaicos e jâmbicos de extensão variável". De fato, uma vez que não nos deteremos mais profundamente na questão da métrica, notamos que tal conjunto de versos é marcado pela alternância entre a presença e ausência de canto e/ou acompanhamento musical. Estão presentes o septenário trocaico, o octonário trocaico e iâmbico e, ainda, o trocaico dímetro catalético. Para a localização precisa de cada modalidade métrica acima indicada pode ser vista em Kauer e Lindsay (1990: 238) e Piazzi (2006: LVII).

[485] Harsh (1935: 165) ressalta que o vocativo *populares* pode ser uma fala indireta do poeta se dirigindo ao público, comparando situações semelhantes em Plauto. Cf. *Rudens* (v. 615) e *Mnaechemi* (v. 1000), neste último caso, com o termo *ciues* empregado como o vocativo.

[486] A dupla negação pela repetição do advérbio de negação é comum na variante paulista do português brasileiro. Empregamo-na como uma equivalência para o reforço trazido por *adero* (v. 168).

[487] Notem-se as opções de outros tradutores em língua portuguesa: "A ela? Pois eu, mesmo que ninguém queira..." faz Agostinho da Silva (1954: 315); "Pois eu... a essa fulana... nem que chovam picaretas" (1983: 57) faz Walter de Medeiros e "Pego à força", faz Rodrigo Tadeu Gonçalves (2016: 25).

[488] A fala de Ésquino se dá em octonários iâmbicos, ou seja, um verso falado. Supõe-se que durante sua fala o acompanhamento inicial se tenha silenciado. Esse metro retorna em 166, até lá, o acompanhamento musical retornaria para acompanhar os versos trocaicos. Duckworth (1994: 368) observa que Terêncio usa tal verso em frequência maior que Plauto: 870 versos em seis peças.

[489] Para tal indicação cênica, seguimos o que propõe Frauenfelder (1996: 32) afirmando que Sanião entra primeiro e vai bloquear a porta da casa de Micião, o que justificaria a parada de Ésquino, de outro modo inverossímil: por que o *adulescens* perderia tempo na rua discutindo com o *leno* se o acesso à casa de Micião estivesse livre?

Ésquino: Eu sei!

Sanião: …, mas nunca houve outro mais honrado[490] do que eu. E quanto a você,[491] quando quiser se retratar depois, dizendo que não queria ter sido injusto comigo, para mim, olhe[492] (*dá de ombros e faz um grosseiro ruído com a boca*). Pode acreditar: eu vou atrás dos meus direitos e você não vai remediar com palavras o mal que me fez. [165] Eu conheço bem o seu tipinho:[493] "Queria não ter feito isso" [494]. Ou então vai jurar que essa ofensa não é digna de você... mas *eu* é que sou recebido com esses modos indignos![495]

Ésquino: (*ignora-o e fala a Parmenão*). Vá na frente, rapidinho, e abra as portas.[496]

Sanião: (*enquanto é enxotado pelo escravo*) E todo o resto que eu lhe falei não significa nada?

Ésquino: (*a Báquide*) Você, vá lá para dentro, agora.

Sanião: (*desvencilha-se e segura Báquide pelo braço*[497]) Mas isso é que eu não vou permitir…

---

[490] Sanião destaca ser alguém de *fide optuma* (v. 161). Uma tradução mais literal do conceito de *fides* pode envolver o campo semântico da confiança, honestidade, fidelidade, juramento, lealdade, reputação, honestidade ou honra cf. O*LD*.

[491] Cf. Karakasis (2005: 114) sobre orações iniciadas com *quod*.

[492] Trecho do verso de difícil tradução sem recorrer a uma rubrica cênica. A personagem usa de um pronome demonstrativo, o que encaminha para a realização de um gesto. A tradução mais presa ao significado original seria algo como: "quando você vier se retratar, não vou fazer nem isso". O sentido, evidentemente, é que Siro não se importará com as desculpas de Ésquino quando a lei estiver a seu lado. O gesto de dar de ombros acompanhado de um ruído grosseiro com a boca contempla o descaso perante as queixas e a rudeza física na manifestação desse sentimento.

[493] Sanião emprega o pronome possessivo *uestra* (v. 165), portanto, associado a segunda pessoa do plural. Interpretamos como se o alcoviteiro falasse com Ésquino como se este fosse mais um dentre tantos que demonstram o mesmo comportamento. Para destacar esse aspecto, além de seu desprezo pelo interlocutor, empregamos a palavra "tipinho" na tradução.

[494] Segundo Rosivach (1972: 8-9), a edição de Kauer e Lindsay utilizada adota uma pontuação em que as aspas envolvem desde *nolle factum* (v. 165) até *iniuria hac* (v. 166), de modo que o *te esse indignum* significaria que Sanião imagina que Ésquino estaria se referindo ao alcoviteiro como um homem indigno. Uma nova proposta de pontuação e de leitura supõe que as aspas envolvem apenas *nollem factum*, e o resto seria um discurso indireto em que *indignus* se refere a Ésquino, como se a ofensa cometida estivesse abaixo dele (cf. *Eun.* 864-866 para uma construção semelhante). De fato, o *egomet* usado por Sanião (v. 166) contrasta com o *te* (v. 165) corroborando a leitura opositiva.

[495] Os versos 165-6 apresentam maior dificuldade de compreensão, algo que, de acordo com Grant (1966: 302), deve-se, de início, à métrica empregada neles, que difere do habitual terenciano: respectivamente, octonário trocaico e octonário iâmbico. Pautamos nossa tradução pela proposta interpretativa do crítico (idem: 303), primeiramente, de que a subordinada introduzida por *quom* (v. 166) tem sentido adversativo; de que *egomet* (v. 166) marca a contraposição com *uestra* (v. 165) e de que *nolle fatum* (v. 165) expressa o arrependimento por uma ação.

[496] O comando dado a Parmenão para que abra as portas supõe que, de acordo com o repertório da comédia nova, haja algum obstáculo para tal feito, estando ela trancada ou com algum "vigia". O *abi prae stenue* supõe ainda, se atentarmos para seu sentido original, um esforço para a tarefa: em suma, elipticamente, Ésquino está pedindo para tirar Sanião do caminho. Frauenfelder (1996: 27).

[497] Cf. Frauenfelder (1996: 27-8).

Ésquino: Venha para perto, Parmenão, você já se afastou demais[498]... Aqui[499], fique parado perto dele, isso, é assim que eu quero. [170] Agora, cuidado para não desviar seus olhos dos meus por aí, porque, se eu der o sinal, você cola a mão na orelha dele na mesma hora.

Sanião: Isso é que eu quero ver...

Ésquino: Agora!

Parmenão: (*agredindo o alcoviteiro*) Solte a moça!

Sanião: Ah, que crime indigno!

Ésquino: Vão ser dois, se não tomar cuidado…

(*Sem esperar pela ordem do senhor, Parmenão agride o alcoviteiro novamente*)

Sanião: Pobre de mim! Ai, ai!

Ésquino: Eu não tinha dado o sinal, mas, para falar a verdade, é melhor sobrar do que faltar nesses casos. [175] Agora vá. (*Parmenão entra na casa de Micião levando Báquide consigo*)

Sanião: (*recompondo-se*) Mas que negócio é esse? Você é algum tipo de rei por aqui, Ésquino?

Ésquino: (*irônico*) Se eu fosse, você seria condecorado por suas virtudes.

Sanião: O que você quer comigo?

Ésquino: Nada.

Sanião: (*surpreso*) O quê? Sabe quem eu sou?

Ésquino: Não sei e não quero saber.[500]

Sanião: Eu já peguei alguma coisa sua?

Ésquino: Se você tivesse *encostado*[501] em alguma coisa minha, teria se dado mal.

Sanião: (*incapaz de se conter*) Então com que direito você toma a minha moça, moça pela qual dei meu dinheiro? [180] Responda!

Ésquino: (*ameaçador*) Vai ser melhor não fazer escândalo aqui, na frente de casa,

---

[498] *Illuc* indica movimento para um lugar distante tanto do locutor como do receptor, o que sugere três posições no palco, para Parmenão, Ésquino e Sanião. O primeiro perto da porta, o segundo no meio do palco, posição que tradicionalmente recebe maior atenção do público e Sanião que se afasta levando Báquide. Conforme Parmenão se aproxima, Ésquino passa a usar *hunc* (v. 159), mostrando que ele se aproximou (Frauenfelder, 1996: 28). Ainda segundo o crítico (1996: 29-30), esse posicionamento durou pouco tempo, pois, logo todos se reuniram ao redor de Ésquino, perceptível pelo uso de *hic* (v. 159) pela personagem, coordenando-as ao redor da primeira pessoa.

[499] Frauenfelder (1996: 25-6) chama a atenção para como as indicações adverbiais de lugar tornam a peça vívida e movimentada, como podemos ver em *illuc* (v. 168), *istoc*, *hunc* (v. 169), em apenas dois versos.

[500] Literalmente, em latim: *Non desidero* (v. 177). "Não quero saber".

[501] As traduções para língua portuguesa consultadas não contemplam a alteração lexical entre a fala de Sanião e Ésquino, traduzindo *tango* e *attingo*, igualmente, por "tocar". Tais verbos tem sentidos diferentes e, mais do que isso, contem uma gradação, uma vez que *attingo* pode significar "tocar levemente, sutilmente" (Saraiva, 123). Buscando traduzir com essa diferença de nuances, vemos com mais clareza o esforço de Ésquino por mostrar-se superior e ameaçador para o alcoviteiro.

porque, se você continuar me enchendo, logo vai ser jogado lá para dentro e espancado sem dó com correias[502] até o fim.

Sanião: (*entre indignado e assustado*) Um homem livre, espancado com correias?

Ésquino: Assim será.

Sanião: Ah, que homem impuro! E ainda proclamam que a liberdade é igual para todos aqui!

Ésquino: Se já tiver acabado o chilique,[503] alcoviteiro, faça o favor de prestar atenção.

Sanião: [185] Eu que dei chilique? Ou será que foi você?

Ésquino: Deixe essas bobagens[504] de lado e volte ao assunto.

Sanião: Mas que assunto? Voltar para onde?

Ésquino: Quer que eu diga logo o que lhe interessa?

Sanião: Ardentemente[505], desde que seja justo!

Ésquino: Rá! O alcoviteiro não quer que eu diga injustiças!

Sanião: (*impaciente*) Sim, confesso, eu sou um alcoviteiro: dos jovens, a total perdição, um pérfido,[506] uma peste.[507] Porém, nunca cometi qualquer ofensa contra você.

Ésquino: [190] Ah, por Hércules, só me faltava essa!

Sanião: (*mais conciliador*) Por favor, volte ao começo,[508] Ésquino.

---

[502] Instrumento utilizado para impor castigos físicos, como uma chibata ou um chicote. Usado apenas contra escravos, note-se nas próximas fala de Sanião o quanto lhe causa medo e indignação ver-se ameaçado – um cidadão livre – por tal instrumento.

[503] Verbo *debacchor* em latim, tem em sua raiz o nome do deus Baco, divindade representativa do vinho, do êxtase e cujas sacerdotisas, bacantes, são reconhecidas pela entrega a um estado de fúria e loucura que, ocasionalmente, atinge o nível da violência física, como o mito do rei Penteu e de Orfeu atestam. É preciso considerar a escolha lexical de Terêncio, nesse diálogo, para entender o menosprezo de Ésquino pelo seu interlocutor. De acordo com Hough (1947: 18) há 116 ocorrências de 60 palavras gregas nas obras de Terêncio, que foi usando mais esse artifício conforme sua carreira progredia. *Adelphoe* teria 28 ocorrências de 18 palavras, numa proporção de 1:35 linhas (apenas *Eun.* atinge uma proporção maior, de 1:28). Além de *debacchor* (184; 185), temos *patrissas* (v. 164), *phy* (v. 412), *macellum* (v. 573), *platea* (v. 574; 582), *cyathos* (v. 591), *parasitaster* (v. 779), *mastigia* (v. 781), *comissatorem* (v. 783), *hymenaeus* (v. 905; 907), *lampades* (v. 907) e *euge* (v. 911). Hough (1947: 20) observa, também, que as palavras gregas de Terêncio são menos raras que as de Plauto, pois tinham um sabor estrangeiro, mas eram familiares ao público. Há que se notar que a maior parte dessas palavras, em *Adelphoe* é dita por escravos (9 casos) e velhos (13 casos), de modo que a teoria de Duckworth (1994: 336) de que esses termos gregos representariam o vocabulário das camadas mais pobres por entrarem em contato com outras populações via serviço militar parece fazer sentido, principalmente no caso dos escravos.

[504] Em latim, temos um neutro plural *ista*, referindo-se a "tais coisas". Uma vez que o pronome demonstrativo *iste* contem uma semântica depreciativa, optamos pela tradução utilizada, "bobagens".

[505] Há outra alteração lexical de verbos de semântica semelhante no diálogo: *uis* (Ésquino) e *cupio* (Sanião), novamente com uma gradação de sentido sendo *cupio* mais intenso (por vezes associado ao contexto da cobiça, negativa, ou do desejo sexual).

[506] Tais palavras ofensivas, ou, nos termos de Karakasis (2005: 129), "terms of abuse" são, de acordo com o estudioso, mais frequentes em passagens frutos de *contaminatio* na obra de Terêncio, como em v 189, ou em reelaborações de obras de Plauto, como em 218. Sobre isso, cf. também Palmer (1954: 90).

[507] Há uma aliteração no original em latim com /p/ enquanto Sanião descreve a si mesmo e aos demais companheiros de profissão: *pernicies, periurus, pestis*. Tentamos contemplar esse efeito de realce na tradução em três elementos.

[508] De acordo com Karakasis (2005: 178), "to take a given turn".

Ésquino: Você comprou a moça por vinte minas – e que lhe saia caro esse negócio! –: tal quantia lhe será paga.

Sanião: (*desconfiado*) E o que acontece se eu não quiser vendê-la a você? Vai me forçar?

Ésquino: (*calmamente*) Jamais.

Sanião: Pois é disso que eu tinha medo…

Ésquino: (*sorrateiro*) E não julgo que pode ser vendida uma moça que é livre por nascimento... de fato, eu a estou pondo em liberdade, erguendo minhas mãos sobre sua cabeça.[509] [195] Agora veja o que você prefere: receber o dinheiro ou preparar sua defesa. Pense nisso até eu voltar, alcoviteiro.

(*Ésquino entra na casa de Micião. Sanião, em desespero, inicia um monólogo*)

Sanião:[510] Júpiter Supremo! Não me surpreende nem um pouco haver quem quase[511] enlouqueça por causa de uma injustiça: ele me arrancou de casa, açoitou[512] e levou quem me pertencia contra minha vontade. Agora, em troca desses desaforos, ordena que eu lhe entregue a moça que eu comprei pelo mesmo valor! [200] Eu, pobre homem a quem ele esbofeteou mais de quinhentas vezes! (*resignado*) Fazer o quê?[513] Já que ele propôs um negócio razoável... que seja! Ele está requerendo o seu direito.[514] Pronto, é isso que desejo agora, contanto que eu

[509] Ésquino alude a um gesto cerimonial que colocaria o escravo em liberdade. É o mesmo ato praticado por Micião em relação a Siro no final da peça (v. 970). Possivelmente temos uma ambiguidade humorística que buscamos contemplar na tradução (no pronome possessivo "sua" que pode se fererir à segunda pessoa do singular ou à terceira): a frase "com as mãos sobre sua cabeça" pode se referir a Báquide e ao gesto de libertação, ou aos golpes aplicados a Sanião que o fizeram desistir da moça.

[510] Todo o monólogo de Sanião (v. 197-208) se dá em septenários trocaicos (cf. introdução à tradução). O acompanhamento musical traria efeito de rebaixamento e comicidade? O verso 209 tem uma pequena alteração em sua extensão, sendo um octonário trocaico (cf. Kauer e Lindsay, 1990: 328)

[511] No original latino, temos o verbo *occipio* que indica início. Julgamos que "começar a enlouquecer" seria uma construção estranha ao português brasileiro, por isso empregamos o advérbio "quase" no lugar do verbo latino: ambos, em alguma medida, conseguem dar a ideia de um estado leve de loucura, ou mesmo inicial, ainda que não haja uma equivalência perfeita.

[512] É a primeira vez na peça que, para expressar a violência cometida por Ésquino contra o alcoviteiro, Terêncio usa do verbo *uerbero, uerberare*. Tal verbo é tradicionalmente empregado, por Plauto, por exemplo, para expressar um tipo de violência física, em particular: os golpes de açoite lançados pelo senhor a seu escravo. Nas palavras de Barsby (1986: 126): ""Whereas Plautus refers to the beating of slaves repeatedly... and has an array of colourful expressions to describe it. By comparison the references to slave punishments of any kind in both Menander and Terence are few and unremarkable". A título de comparação com Terêncio, apenas em *Amphitruo* (v. 180, 280, 284, 333, 334, 344, 380, 519, 565, 607, 1029) e *Asinaria* (v. 387, 416, 417, 484, 569, 589, 525, 526, 528 – duas vezes –, 569), Plauto emprega o verbo 11 vezes. Em *Miles Gloriosus*, mais 10 (v. 322, 342, 500, 1056, 1401, 1406, 1412 – duas vezes –, 1418, 1424), em *Poenulus* mais 8 (v. 142, 156, 384, 400, 410, 819, 833). Nas demais peças, com exceção de *Epidicus*, *Rudens e Trinumus*, o verbo aparece em quantidades menores, ou uma vez, pelo menos. Em Terêncio, temos 3 ocorrências em *Phormio* (v. 327, 684, 850) e *Adelphoe* (v. 198, 213, 562, uma ocorrência em *Andria* (v. 199) e *Heauton* (v. 356). Provavelmente, quando Sanião alude à atitude de Ésquino, ressalta-se como tal violência o rebaixou ao nível do escravo. Julgamos que a tradução deveria dar conta da especificidade desse termo, em relação aos demais verbos de agressão.

[513] Karakasis (2005: 107) afirma que *uerum enim* (v. 201) é uma expressão típica de personagens baixas (como um alcoviteiro), de modo que optamos por traduzir por uma construção informal.

[514] Construção com base em termos jurídicos que buscamos manter a natureza na tradução.

recupere o dinheiro. (*desanimado*) Mas já estou vendo como vai ser: quando[515] eu disser para me dar a quantia, ele vai trazer testemunhas de que eu já a vendi; dinheiro, mesmo, nem sonhando: (*remedando*) "Volte amanhã[516]". [205] Eu posso aguentar isso também, por mais ofensivo que seja, *contanto que eu recupere o dinheiro*[517]. Na verdade, é assim que as coisas são, eu acho: já que você entrou por esse caminho, tem de aguentar de boca fechada as injustiças dos jovens. (*desesperançoso*) Mas ninguém vai me dar nada, eu próprio acho que essas reflexões são em vão.

(*Siro, escravo da família de Ésquino sai da casa de Micião*)

Siro: (*a Ésquino, que permanece fora do palco*)[518] Não fale mais nada,[519] eu mesmo já vou resolver isso: farei com que aceite com fervor[520] e [210][521] diga até mesmo que foi bem tratado. (*a Sanião*) Que história é essa que estou ouvindo, Sanião, de que você, não sei como, brigou com o meu senhor?

Sanião: Nunca vi briga mais desigual que a que tivemos aqui hoje: eu apanhando, ele batendo, para, no final, sairmos os dois acabados.

Siro: Por sua culpa.

Sanião: O que eu poderia fazer?

Siro: (*buscando despertar simpatia*) Devia ter feito a vontade do rapaz…

Sanião: (*insiste*) [215] O que mais eu poderia fazer, se lhe ofereci até a face hoje?

Siro: (*conciliador*) Certo, certo… sabe o que eu digo?[522] Abrir mão de parte do

---

[515] Sobre *ubi* como conjunção temporal, cf. Karakasis (2005: 181).

[516] Literalmente, Sanião diz, "volte em breve". Optamos, na tradução, por uma frase facilmente associável ao contexto burocrático e ludibriante daquele que deseja receber algo que lhe cabe.

[517] Segunda vez em cinco versos, que o alcoviteiro afirma que pode aguentar várias ofensas, desde que receba seu dinheiro novamente. A repetição é um efetivo expediente cômico e que rebaixa as motivações do alcoviteiro, movido pelo dinheiro unicamente. Repetimos nossa tradução nos dois momentos.

[518] Sobre diálogos ambientados dentro e fora da cena, cf. Duckworth (1994: 125): "Another method of bringing on the stage conversations wich belonged elsewhere is to have na actor, as he comes outo of the house, talk to other characters who remain inside. The words spoken at the doorway usually take the form of instructions or advice or threatsor statements of intention". Na peça em Apreciação, vemos diversas cenas nesse padrão, que auxiliam no estabelecimento da comunicação dentro e fora da cena.

[519] Siro usa o verbo *taceo*, que significa "calar-se" ou "fazer silêncio", escolhemos traduzir dessa forma por interpretarmos que o escravo não está necessariamente dando uma ordem de silêncio ao seu patrão (o que poderia soar ofensivo) mas usando o verbo numa espécie de tranquilização, pois a situação seria resolvida pelo servo.

[520] Terêncio emprega *cupide* como um advérbio de intensidade. Passagem única em seu *corpus*, de acordo com Karakasis (2005: 162).

[521] Do verso 210 até o 287 temos a maior sequência de versos iâmbicos: octonários (210-27; 254-87) e senários (228-53) (Kauer e Lindsay, 1990: 329). Os versos iâmbios são proferidos sem acompanhamento musical, de modo que mesmo em situação de confronto entre as personagens, não ocorre de modo intensamente agitado. Indício de que temos um texto propriamente terenciano adaptado de Menandro?

[522] Seguimos a pontuação proposta por Marouzeau que coloca um ponto de interrogação na fala de Sanião.

dinheiro, no começo, pode render[523] o maior dos lucros no fim (*ruído cético de Sanião*). Você teve medo de que, se abrisse mão um pouquinho dos seus direitos agora e favorecesse o rapaz, ele não o pagaria com juros depois, seu completo idiota?[524]

Sanião: Eu não invisto meu dinheiro em esperanças.[525]

Siro: [220] (*postura desiludida*) E nunca o fará: saia, você não sabe fisgar[526] as pessoas, Sanião.

Sanião: Acho que dessa forma seria melhor, mesmo, mas, na verdade, eu nunca fui muito esperto, então sempre preferi receber tudo que pudesse de uma vez só.

S**iro:** (*insinuante*) Vamos, eu sei dos seus planos, como se vinte minas fossem alguma coisa para você, quando se trata de fazer um favor a ele… além disso, tem mais:[527] dizem que você está partindo para Chipre[528] e...

Sanião: Hein?

Siro: … [225] que está levando daqui para lá muitas mercadorias que comprou e que há um navio fretado para você. Sei disso, está hesitante. Mas acho que você cuidará disso, quando voltar de lá.

Sanião: (*estridente*) Eu não vou arredar o pé daqui! (*à parte*) Estou morto,[529] por Hércules! Começaram tudo confiando nisso...

Siro: (*também à parte*) Está assustado: pisei no seu calo[530].

Sanião: (*ainda falando sozinho*) Mas que bandidos! Olha como isso me atingiu no pior momento! Comprei [230] muitas mulheres e também outras coisas que estou levando daqui para Chipre. A menos que eu chegue ao mercado, terei um prejuízo enorme. Mas se eu deixar isso de lado por enquanto e resolver quando voltar de lá, não vai valer nada, o negócio vai

---

[523] Temos, em latim, o verbo *sum* (v. 216). Optamos por traduzir como "render" por soar mais natural em português brasileiro no contexto de questões financeiras. Em última análise, Siro estaria sugerindo a Sanião um investimento que tem seus riscos.

[524] Original em latim: *hominum homo stultissime* ("homem mais estúpido dos homens").

[525] Original em latim: *ego spem pretio non emo.* Literalmente: "eu não compro esperanças com dinheiro", estando *pretio* na forma de ablativo instrumental.

[526] Verbo *inesco, inescare* utilizado para contextos em que se conquista alguém com esperança de se obter algo em troca, não necessariamente de modo enganoso ou mal-intencionado.

[527] Karakasis (2205: 78) afirma que *praeterea autem* (v. 224) é uma construção pleonástica típica do discurso de personagens velhas em comédias. Tendo isso em vista, optamos por traduzir por "além disso, tem mais", buscando recriar a informação repetida.

[528]Atual República do Chipre, ilha que foi uma província romana () cuja população era composta, majoritariamente, pelos jônios e primitivos gregos. Chipre era famosa por suas ricas reservas de cobre e pela madeira de alta qualidade, utilizada na construção naval pelos fenícios.

[529] De acordo com López e Pociña (2007: 227) expressões como *perii* (v. 227) e *ocidi* são facilmente tomadas como indicações mímicas para a atuação. Além disso, Duckworth (1934: 336) oberva nelas o caráter hiperbólico tão valorizado em contextos cômicos.

[530] *inieci scrupulum homini.* Expressão proverbial para atingir alguém em alguma questão que lhe é problemática.

esfriar:[531] "Você vem só agora? O que lhe aconteceu, por onde andou?". Enfim, acho que seria melhor perder um pouco, agora, [235] do que gastar[532] tempo aqui ou tentar resolver depois.

Siro: (*percebendo a agitação de Sanião, interrompe-o*) Já calculou quanto acha que deve ser restituído?

Sanião: (*encerra seu curto monólogo*) Mas isso é digno dele, por acaso? Ésquino se meter nisso, a ponto de decidir tomar-me a moça à força?

Siro: (*à parte*) Está perdido. (*a Sanião*). Esta é minha oferta final, veja se acha justa: [240] em vez de correr o risco de ganhar ou perder tudo, Sanião, faça pela metade do preço: ele arranja dez minas por aí.

Sanião: Ai de mim, que infeliz, vou do incerto para o duvidoso![533] Ele não tem vergonha de nada? Arrebentou-me todos os dentes e, [245] além disso, minha cabeça está um galo só, de tantos socos. Como se não bastasse, agora quer me enrolar? Daqui não saio!

Siro: (*indiferente*) Como preferir. Gostaria que eu fosse embora, por acaso?[534]

Sanião: Por Hércules! Eu quero apenas, Siro, que me devolvam o que é meu, pelo menos a mesma quantia que foi gasta, e que isso se resolva aqui, em vez de irmos a tribunais. [250] (*tentando conquistar o escravo*) Sei que você ainda não desfrutou de minha amizade, mas ainda vai comprovar minha boa memória e minha gratidão.

Siro: (*conciliador*) Vou ver o que posso fazer, prometo. (*nota a aproximação de alguém*) Mas estou vendo Ctesifão, está feliz por causa que[535] da amante.

Sanião: Mas e o que eu lhe pedi?

Siro: Espere um pouquinho.

(*Ctesifão entra em cena, voltando do foro, pela direita*[536])

---

[531] Sobre o verbo *frigeo*, cf. Karakasis (2005: 107): "in a figurative sense, mainly of failure and indifference". Traduzimos por esfriar pois matnemos o significado metafórico do original, de perder a importância de outrora.

[532] Literalmente, Sanião diz *manere* (v. 235), ou seja, "permanecer". Adaptamos para "gastar tempo" por julgar mais coerente com sua situação de nervosismo e por soar mais natural em português brasileiro, embora com uma carga menos depreciativa do que "perder tempo".

[533] *de sorte nunc venio in dubitum* (v. 243). *sors* e *dubitum* constroem uma gradação, pois ambas pertencem ao campo semântico da possibilidade/probabilidade, mas com diferente intensidade. Algo como "provável" vs "possivel". Na tradução, buscamos contemplar essa variação.

[534] *Numquid uis* (v. 247), segundo López e Pociña (2007: 217) é uma forma cortez de encerrar uma conversa e se despedir, podendo haver variações na fórmula. O mesmo ocorre em v. 432, quando Siro, novamente, usa da expressão com Dêmea. Vemos uma personagem relativamente imoral usar da expressão após confrontar e manipular alguém: não é estranho supor que se trate de um uso proposital do poeta, atribuindo ironia e comicidade à situação.

[535] Karakasis (2005: 114) nota que o uso de *de* com sentido causal, como na fala de Siro (*de amica* v. 253) é uma construção típica de personagens socialmente rebaixadas. Optamos por traduzir "por causa que" pois se trata de uma construção informal no português brasileiro. Cf. também v. 405.

[536] Lowe (1998: 475-6) aponta que não se indica o local de entrada de Ctesifão (v. 254), de modo que os editores lançam suas interpretações. Interpretações estas que surgem, por exemplo, do fato de Dêmea acreditar que o filho estava no campo, mas, como o rapaz sabia de todo o plano, tudo leva a crer que ele voltaria pelo lado do foro.

Ctesifão: Seria bom receber um favor de qualquer homem, quando fosse necessário, [255] mas, na verdade mesmo, isso é ainda mais agradável se quem faz o bem é justo no fazer. Ah, meu irmão, meu irmão,[537] como eu poderia louvá-lo o suficiente agora? Já tenho certeza que nunca poderia dizer algo tão magnífico que se equipare à sua virtude. Por isso acredito que tenho algo especial, diferente do resto: nenhum outro irmão o supera nas maiores virtudes.

Siro: [260] Olá, Ctesifão.

Ctesifão: (*finalmente notando o escravo*) Olá, Siro. Onde Ésquino está?

Siro: Ali, olhe: está esperando por você em casa.

Ctesifão: (*profundamente comovido*) Oh!

Siro: O que foi?

Ctesifão: E o que mais seria? É por obra dele, Siro, que eu ainda estou vivo… Que bondoso coração[538] que colocou tudo em segundo lugar pelo meu bem! Ele assumiu as responsabilidades pelas acusações, pela repercussão, pelas minhas ações e pelo meu erro… não tenho como pagar isso.[539] (*nota um ruído e interrompe seu discurso*) Que rangido de porta foi esse?[540]

Siro: (*olha para casa*) Espere, espere, é ele mesmo que vem saindo aqui para fora.[541]

(*Ésquino entra em cena*)

Ésquino: [265] Onde está aquele desgraçado?[542]

Sanião: (*à parte*) Estão me chamando… Por acaso ele está trazendo alguma coisa? [543]

---

[537] De acordo com Karakasis (2005: 117), a fala de Ctsifão traz a marca típica do discurso de um *adulescens*: a interjeição seguida de um vocativo repetido, expressando forte emoção. O mesmo ocorre no verso 281 em que Ctesifão chama por Siro: *heus heus Syre* ("Siro, ei, ei"). Cf. também v. 634, em fala de Ésquino ao bater à porta da casa de Sótrata: *heus heus, Aeschinus ego sum* ("Olá... olá... É o Ésquino"). Duckworth (1994: 344) chama a isso "geminação", que teria efeito mais enfático do que cômico. Para Palmer (1954: 75), trata-se, também de uma marca do discurso coloquial.

[538] O *OLD* traz como segundo significado para *festiuus* a ideia elogiosa como "bom", "ótimo" etc. Literalmente, Ctesifão louva a mente bondosa/generosa de seu irmão (*festivom caput*). Em português brasileiro, a ideia de um coração bondoso nos pareceu mais coerente.

[539] Literalmente, "não se pode fazer mais" ou "nada pode ser maior" (*nihil pote supra*).

[540] Duckworth (1994: 116) chama a isso "the convention of the creaking door". Trata-se de uma situação comum nas obras de Plauto e Terêncio, bem como de Menandro pela qual um diálogo seria interrompido, indicando a entrada de uma personagem que estava numa casa. Sobre isso, cf. também Beare (1950: 174) e Manuwald (2011: 71). Karakasis (2005: 38) destaca que o verbo *crepo* tem o mesmo sentido do grego ψοφω é é um uso coloquial restrito o ambiente da comédia e epistolografia, por exemplo

[541] Nova construção pelonástica de Siro, típica de personagens cômica idosas, cf Karakasis (2005: 78). A tradução "sair para fora" busca contemplar sse aspecto repetitivo da fala do velho escravo.

[542] Ésquino usa de um termo ofensivo na procura por Sanião que tem uma semântica religiosa "*sacrilegus"*. Julgamos apropriado a tradução por "desgraçado", palavra ofensiva que guarda, em sua origem, uma semântica religiosa, de alguém afastado da graça divina.

[543] No artigo publicado por Lowe em 1998, *Terence,* Adelphoe*: problems of dramatic space and time*, vemos que se problematiza a participação de Sanião durante o diálogo entre Siro e Ctesifão. Lowe (478-80) questiona a postura de Sanião que permanece como espectador enquanto as demais personagens travavam um diálogo. O autor levanta ainda a possibilidade de que Sanião tivesse deixado o palco antes da fala de Ctesifão, conjecturando, mesmo, como seria tal cena no original de Menandro, sem a contaminação do trecho de Dífilo. Embora haja

(*tenta ver se Ésquino tem algo em mãos*) Estou morto! Não estou vendo[544] nada…

Ésquino: (*avista o irmão e anima-se*) Ora, em boa hora! Estava mesmo procurando você. O que foi, Ctesifão? Tudo está arranjado, vamos, acabe com essa tristeza.

Ctesifão: (*grandiloquente*) Por Hércules, vou mesmo acabar com ela, pois tenho você como irmão, ó, meu querido Ésquino. Ó,[545] minha outra metade! [270] Ah, estou preocupado em louvá-lo ainda mais na sua frente, para você não pensar que faço isso menos por querer mostrar minha gratidão do que por bajulação.[546]

Ésquino: (*rindo*) Vamos, seu inútil[547], já chega, até parece que não nos conhecemos, Ctesifão. (*mais sério*) O que me incomoda é que por pouco não soubemos de tudo quando já era tarde e teríamos chegado a um ponto em que não poderíamos ajudá-lo, mesmo que todos quiséssemos.

Ctesifão: (*timidamente*) Eu tive vergonha.

Ésquino: Ah, isto é estupidez, não pudor. [275] Quase se exilar por causa de uma coisinha de nada dessas! Que bobagem para dizer. Peço aos deuses que impeçam isso.

Ctesifão: Eu errei...

Ésquino: (*ignorando o protesto do irmão*) E o que Sanião nos diz, finalmente?

Siro: (*prontamente*) Já foi dobrado.[548]

Ésquino: Eu vou até o foro para resolver isso e você, Ctesifão, vai lá dentro[549] ficar com ela.[550] (*Ctesifão entra na casa de Micião*)

---

argumentos razoáveis para questionar o silêncio de Sanião, considerando o posicionamento do alcoviteiro sobre suportar qualquer coisa, desde que recupere seu dinheiro, a ideia de um espectador mudo que aguarda ansiosamente pela resolução do conflito e pela devolução do dinheiro não parece tão incoerente.

[544] Note-se que Terêncio joga com a convenção de usar o verbo *uideo* (v. 267) para anunciar a entrada de uma personagem. Neste caso, Sanião afirma *não ver* algo em específico (a bolsa com dinheiro), contudo, a entrada da personagem continua anunciada.

[545] Note-se, nos versos correspondentes à fala de Ctesifão, a repetição de interjeições que, propositadamente, pesam seu discurso, tornando sua exaltação ao irmão cômica.

[546] Karasis (2005: 84) chama nossa atenção para a construção "genitive of purpose with gerund" que ocorre com *adsentandi* (v. 240). Karakasis questiona a teoria outrora aceita de que se trata de um helenismo a partir de indícios de inscrições religiosas romanas antigas dentre outras. Para conhecer a interpetação do estudioso mais detalhadamente, cf. a indicação bibliográfica sugerida.

[547] Ésquino repreende seu irmão em tom de brincadeira, mas curiosamente, utiliza de um adjetivo substantivado adequado ao caráter de Ctesifão construído ao longo do segundo ato: alguém incapaz de agir por conta própria e de resolver seus próprios problemas, *ineptus*. Curiosamente, tal adjetivo é empregado também para Dêmea e suas frustradas tentativas de por ordem no mundo com seus ensinamentos morais.

[548] Karakasis (2005: 212) indentifica um sentido figurado neste uso de *mitis* (v. 276) cujos sinônimos seriam *lenis, humanus, propitius, moderatus*.

[549] Novas indicações de direção de saída. Cf. Clifford (1931: 606).

[550] Quando Ésquino afirma que Ctesifão deve entrar em casa para se divertir com a moça, não há o verbo da oração, ficando subentendida sua natureza por conta do contexto sintático: "*tu intro ad illam, Ctesipho"*. Optamos por traduzir não como um imperativo, mas como um indicativo pelo paralelismo com a oração anterior em que Ésquino afirma que irá ao foro: *Ego ad forum ibo*. A falta de um imperativo propriamente dito é coerente com o modo mais suave com o qual Ésquino se refere, usualmente, ao irmão.

Sanião: (*discretamente*) Siro, insista com ela.

Siro: (*indicando Sanião*) Vamos, então, pois ele está se apressando rumo a Chipre.

Sanião: Também não é tanto[551] assim! Já que estou paradinho aqui mesmo.

Siro: Você terá o dinheiro de volta, não há por que se preocupar.[552]

Sanião: [280] Mas que seja todo!

Siro: Será todo… só[553] fique quieto e siga para lá.

Sanião: Já sigo.[554]

(*sai pela direita, seguindo Ésquino*)

Ctesifão: (*de dentro da casa de Micião, coloca o corpo para fora*) Siro, ei, ei!

Siro: Hein? Que foi?

Ctesifão: Por favor, entenda-se com esse lixo de homem o mais rápido possível, para que isso não acabe chegando até meu pai, ele se irrite mais, e eu acabe, então, mortinho.

Siro: Não vai acontecer, anime-se. Você vai lá para dentro com ela agora, [285] se divertir na cama. Deixe que a gente se preocupe e cuide do resto. Terminado esse assunto, eu já vou me encaminhar para casa com toda a comida.

Ctesifão: Assim espero. (*animado*) Já que tudo correu bem, aproveitemos o dia para festejar.

(*Entra em casa. Siro também sai de cena rumo ao foro*)

---

[551] Karakasis (2005: 194) nota que *tam* (v. 270) é usado, como sinônimo de *tantum*.

[552] Para Karakasis (2005: 108) a construção *ne time* (279), ou seja, *ne* + imperativo afirmativo usada como um imperativo negativo é marca do discurso de personagens cômicas velhas. Buscamos não usar a tradução mais simples: "não se preocupe" e sim uma forma mais longa e formal: "não há por que se preocupar" pois se aproximaria da περισσολογια típica dos idosos da *palliata*.

[553] Karakasis (2005: 111) nota que na fala de Siro, *modo* paraece com o imperativo, funcionando como uma nota de insistência. Traduzimos a partícula por "só" para atender a função de realce do pedido/ordem.

[554] Note-se a reincidência do verbo *sequor* (v. 280 e 281). De acordo com López e Pociña (2007: 216), tal verbo também tem a função de indicação cênica, mostrando que mais de uma personagem deixará o palco na mesma direção. Ocorre o mesmo no verso 609.

TERCEIRO ATO

(*Da casa de Sóstrata saem duas mulheres. A primeira, em visível estado de aflição, é Sóstrata, matrona da casa. Junto dela vem a ama, Cântara*)

Sóstrata:[555] Por favor, querida ama, o que vai acontecer agora?

Cântara: O que vai acontecer,[556] você me pergunta? Eu só espero que corra tudo bem,[557] por Pólux! As dores começaram há pouco tempo, minha querida,[558] estão bem no princípio.[559] [290] Você está com medo agora como se nunca tivesse visto ou dado à luz[560] você mesma?

Sóstrata: Pobre de mim! Estamos sozinhas, pois Geta não está aqui, e não tenho ninguém para mandar chamar a parteira ou encontrar Ésquino.

Cântara: (*chamando-a à razão*) Por Pólux, com certeza ele logo estará aqui, já que não se passa um único dia sem que ele venha.

Sóstrata: (*com um suspiro*) Ele é o único remédio para as minhas desgraças.

Cântara: (*tentando animá-la*) [295] Já que tinha de acontecer,[561] minha senhora, poderia ter sido pior,[562] afinal, ela foi violada por alguém como ele, tão bom, de tal estirpe e espírito, nascido em uma família tão importante.

Sóstrata: Você tem razão, por Pólux... [563] rogo aos deuses que nos protejam.

(*Geta entra correndo pela direita, voltando do foro. Vem desesperado e falando*

---

[555] De acordo com Kauer e Lindsay (1990: 329), até o verso 354, temos uma alternância métrica padronizada entre o septenário trocaico e o octonário iâmbico. Assim, temos as seguintes ocorrências para o septenário trocaico (v. 288; 292; 295-8; 303-4; 318-9; 321-9) e para o octonário iâmbico (v. 289-91; 293-4; 299-302; 305-16; 320; 330-54). Note-se que o segundo registro é bem mais numeroso que o primeiro, demonstrando a preferência de Terêncio pelos *diuerbia.*

[556] As falas de Sóstrata e Cântara partilham o verso 288. A fala da ama é uma citação da pergunta anterior. Mantivemos a ordem das falas na tradução, visando à equivalência com os versos latinos.

[557] *Recte* (v. 289) utilizado com sentido de *prospere, feliciter, ex sententia* (Karakasis, 2005: 104).

[558] Donato afirma (Ad. *Eun.* 656) que vocativos com o possessivo *meus* e suas variações de gênero e forma são escolhas de Terêncio para representar a *blanditia* do discurso feminino como se concebia poeticamente em seu tempo e sociedade. (*Apud* Medeiros, 1983: 186) Na tradução, o adjetivo "querido" mostrou-se o mais apto para construir uma equivalência, por ser mais afetuoso e privado (doméstico, portanto) do que o "caro".

[559] *primulum* (289). Terêncio emprega o advérbio no diminutivo para a fala de Cântara. Embora seja tentador associar tal escolha à representação de uma fala feminina, no verso 898 esse mesmo advérbio se repete empregado por Dêmea. A hipótese de Karakasis (2005: 194) de que se trata de um arcaísmo utilizado por personagens idosas nos parece mais plausível. Colocamos o advérbio de intensidade "bem" buscando construir uma equivalência com o diminutivo que ressalta o quão no princípio estão as dores da moça. Para Karasis (2005: 61) trta-se de um arcaísmo que, não coincidentemente, aparece no discurso de uma personagem idosa. Traduzimos por "princípio" por trazer um sabor menos contemporâneo que "começo".

[560] Karakasis (2005: 177) observa que o verbo *paro*, nas comédias de Terêncio, é utilizado apenas por personagens femininas.

[561] Para justificar a tradução da forma que fizemos, cf. Martin (1998: 151).

[562] Literalmente, Sóstrata afirma que a situação "não podia ser melhor" (*melius fieri hau potuit quam factumst* v. 296). Dada a gravidade da situação e a língua portuguesa do Brasil, julgamos que a ideia de "menos pior" faria mais sentido na tradução.

[563] Note-se que o contexto de angústia leva a reiteração da expressão *edepol/ Pol* (v. 289, 293, 298) sendo apenas a última ocorrência na fala de Sóstrata.

consigo mesmo enquanto corre estabanado)

Geta: Do jeito que as coisas estão agora, nem se[564] todos contribuíssem com todos[565] seus conselhos [300] e buscassem uma solução para este mal que cai sobre mim, a filha de minha senhora e ela, não trariam nenhuma ajuda. Ai, pobre de mim! De súbito[566] nos afundamos em tantos problemas e não conseguimos desafogar:[567] violência, pobreza, injustiça, abandono, má reputação. Que tempos estes, que crimes,[568] que família profanadora, que homem ímpio esse…

Sóstrata: (*angustiada*, *comenta com Cântara*) [305] Pobre de mim! Por que razão vejo Geta assim assustado e apressado?

Geta: … a quem[569] lealdade, juramento ou misericórdia não detiveram nem abrandaram. E nem quando o nascimento se aproximava, ficou próximo daquela infeliz que indignamente conspurcou à força.

Sóstrata: Não entendo direito o que ele diz…

Cântara: Por favor, Sóstrata, vamos nos aproximar.

Geta: Ah, [310] pobre de mim! A raiva está me queimando tanto que é difícil me controlar! Nada me agradaria mais do que ter toda aquela família aqui, na minha frente, para arremeter[570] contra eles toda minha ira, enquanto a dor não cicatrizou.[571] Bastaria me vingar deles que aceitaria meu castigo. Primeiro, eu poria fim na vida do próprio velho, por ter gerado aquele bandido. [315] Depois... Siro... que instigou tudo isso! Ah! Como eu o deixaria em pedacinhos! Primeiro, eu o agarraria pela cintura, para o alto jogaria e largaria de cabeça no

---

[564] Para orientar a tradução, seguimos a leitura de Karakasis (2005: 111) de que na fala de personagens idosas, *si* pode ser usado com um sentido adversativo, especificamente nesta fala de Geta (v. 299-300).

[565] Mantivemos a repetição da palavra *omnis*, pois interpretamos, como Martin (1998: 152) que ela tem função enfática.

[566] *Repente* (v. 302) é utilizado exclusivamente, com exceção de *Hec*. 368 em falas de personagens idosas, de acordo com Karakasis (2005: 106). Traduzimos por "de súbito", por ser uma forma menos usual por pessoas mais jovens.

[567] Acreditamos que "desafogar" seria uma opção interessante para traduzir o sentido e a formação da palavra *emergi* (v. 302). Considerando isso, propusemos uma adaptação da frase como um todo, mantendo uma equivalência com uma situação de agonia causada por líquido.

[568] A exclamação indignada de Geta é pautada por questões retóricas pré-estabelecidas para expressar tal sentimento. Compare-se, por exemplo, a frase de Cícero, ainda no exórdio da primeira catilinária: *o tempora, o mores*.

[569] Geta, o velho escravo, usa dois pronomes para se referirem a Ésquino *quem* e *illum*, que, respectivamente, abrem e encerram o verso 306, envolvendo as demais palavras. Para Karakasis (2005: 79) trata-se de mais um exemplo da περισσολογια de personagens idosas. Traduzimos por "esse a quem" buscando uma equivalência com a repetição de termos no original em latim.

[570] Seguimos a afirmação de Karakasis (2005: 104) de que o *euomere* (v. 312) se trata de um uso próprio da fala de personagens idosas. Novamente, optamos por uma tradução menos usual no cotidiano do português brasileiro contemporâneo, buscando criar uma equivalência com o original em latim.

[571] Uso metafórico da expressão. Em latim temos *dum aegritudo est recens* (v. 312), na tradução de Agostinho da Silva (1954: 328): "enquanto o desgosto está fresco"; na de Walter de Medeiros (1983: 79): "enquanto esse amargor ainda está fresco".

chão para que espalhasse os miolos pela rua. Do rapaz, mesmo, eu arrancaria os olhos e depois disso, eu o jogaria do precipício. Os outros eu destruiria, arrastaria, espancaria e jogaria no chão. (*a custo se recompõe*) [320] Mas por que estou deixando de dar a má notícia à minha senhora, de uma vez por todas?

Sóstrata: Vamos chamá-lo de volta. Geta!

Geta: (*vira-se ao lado oposto*) Hã? Seja quem for, deixe-me em paz.

Sóstrata: Sou eu, Sóstrata.

Geta: (*corre procurando por ela*) Onde ela está? (*localiza-a*) Estou procurando pela senhora mesmo,[572] estava lhe esperando.[573] É extremamente oportuno que você tenha aparecido na minha frente. Senhora…. (*pausa para recuperar o fôlego*)

Sóstrata: O que foi? Por que essa correria?

Geta: Ai de mim!

Cântara: Para que toda essa pressa, meu querido Geta? Respire fundo![574]

(*a fala do escravo oscila com sua respiração sôfrega*)

Geta: Totalmente...

Sóstrata: Que negócio de "totalmente" é esse?

Geta: … perdidos! [325] Estamos acabados.

Sóstrata: Fale direito, por favor, o que aconteceu.

Geta: Já…

Sóstrata: Já o quê, Geta?

Geta: … Ésquino…

Sóstrata: O que tem ele? Vamos!

Geta: … se esqueceu da nossa família.

Sóstrata: (*sente o baque*) Oh! Estou perdida! Por quê?

Geta: Começou a namorar outra.

Sóstrata: Ah, que miserável eu sou!

---

[572] É a terceira vez que uma personagem saúda a outra com essa fórmula. Micião, no primeiro ato, Ésquino, no segundo e Geta, no terceiro.

[573] A edição de Kauer e Lindsay atribui a fala *te expecto* a Sóstrata, porém, Grawick, Marouzeau, Martin e Sargeaunt atribuem-na a Geta, o que geraria mais um caso de acúmulo de sinônimos na fala de Geta, pois ele diria *te quaerito* e *te exspecto*. Cf. Karakasis (2005: 73). Além disso, poderíamos depreender um sentido humorístico na situação, se pensarmos que, há pouco, o escravo queria tirar pessoas de sua frente, ou colocar algumas para se vingar violentamente. Agora, porém, precisa conversar com aquela com quem se encontrou. Por fim, discordamos do estabelecimento de Kauer e Lindsay por interpretarmos que faria mais sentido atribuir a Geta uma fala longa que o obrigaria a tomar ar antes de prosseguir com a informação realmente importante, criando o humor e suspense da cena.

[574] Seguimos a leiura de Karakasis (2005: 212) deque *anima* (v. 324) é utilizado, aqui, como sinônimo de respiração.

Geta: (*já recomposto*) E nem faz isso escondido, ele mesmo roubou o alcoviteiro na frente de todo mundo.

Sóstrata: Tem certeza disso mesmo?

Geta: Certeza. Vi com meus próprios olhos,[575] Sóstrata.

Sóstrata: (*desamparada*) [330] Ah, pobre de mim! Em quem ou no que acreditar agora? O nosso Ésquino, minha vida e de todos nós, em quem nossas esperanças e todas as nossas forças residiam! Ele que jurava que não viveria um dia que fosse sem ela, ele que[576] dizia que colocaria o menino nos braços de seu pai e assim imploraria que ele autorizasse o casamento!

Geta: (*pragmático, aproxima-se*) [335] Senhora, enxugue essas lágrimas e pense antes no que devemos fazer daqui para frente: vamos aguentar em silêncio ou denunciar o crime?

Cântara: (*intervém*) Que é isso, homem? Você está bem da cabeça? Por acaso acha que isso é coisa que se deva espalhar por aí?

Geta: É claro que isso não me agrada. Para começar, o próprio fato denuncia que ele nos esqueceu.[577] Agora, se divulgarmos o caso publicamente,[578] ele vai contradizer[579] tudo, eu bem sei. [340] (*à Sóstrata*) A sua reputação e a vida da sua filha estarão em perigo. Mas, se ele confessar, não adiantará dar nossa menina a ele, já que está de namoro com outra. Por isso, é preciso manter o caso em segredo a qualquer custo.

Sóstrata: (*com uma súbita vivacidade*) Não, de maneira nenhuma![580] Não farei isso.

Geta: Vai fazer o quê, então?

Sóstrata: (*resoluta*) Vou contar tudo.

---

[575] Novo exemplo de περισσολογια na fala de personagens idosas. Cf. Karakasis (2005: 79). A consagrada expressão pleonástica "Ver com os próprios olhos" traz uma equivalência quase perfeita com o latim *hisce oculis egomet uidi* (v. 329).

[576] Anáfora nos versos 332 e 333 com a palavra *qui*. Tem um efeito de realce do desespero da personagem em questão. Traduzimos mantendo a paridade "ele que".

[577] *Alieno animo a nobis esse res ipsa indicat* (v. 338). Literalmente: "o próprio feito indica que ele está com a mente distante de nós".

[578] Novo exemplo de περισσολογια na fala de personagens idosas. Cf. (Karakasis, 2005: 79). *Palam proferimus* (v. 329) é uma expressão pleonástica para a qual buscamos construir uma equivalência com "divulgarmos o caso publicamente".

[579] *Infitias ibit* (v. 339) é, de acordo com Karakasis (2005: 106), uma expressão arcaizante evitada por Terêncio, mas que ocorre apenas em dois casos, ambos em *Adelph.* e em falas de personagens idosas: Geta e, posteriormente, Sóstrata, no verso 347. Traduzimos de modo mais formal, buscando o sabor aracaizante do latim empregado por Terêncio.

[580] Karakasis (2005: 59) nota que *minime gentium* (v. 342) é uma construção arcaica utilizada por personagens idosas de Terêncio. A expressão teria ainda, a função de ressaltar a negação. A tradução como "Não, de maneira nenhuma" busca contemplar essa negação reiterada da fala de Sóstrata. Com base na força dessa negação, estabelecemos a rubrica anterior sobre a disposição da personagem.

Cântara: Ah, Sóstrata querida, veja bem o que vai fazer.[581]

Sóstrata: Está de um jeito que pior do que está não fica. [345] Em primeiro lugar, ela não tem dote. Além disso, o que seria o segundo dote... ela também perdeu, não pode ser dada virgem em matrimônio. Só me restou isto: se ele contradisser tudo, tenho como testemunha o anel que mandou. (*volta-se ao escravo com altivez*) Enfim, uma vez que tenho consciência de que estou isenta de qualquer culpa e de que não está em jogo dinheiro ou algum ato indigno de minha parte ou dela, Geta, [350] eu vou à justiça.

Geta: (*concede*) Que há, então? De acordo, você disse bem.[582]

Sóstrata: (*a Geta*) E você,[583] vá o quanto antes e conte a história toda a Hegião, nosso parente. Ele era o mais querido do nosso Simulo e sempre nos teve a maior estima.

Geta: Por Hércules, ninguém mais olha por nós, mesmo.

(*Geta sai em direção ao campo, pela esquerda*)

Sóstrata: E você, minha querida Cântara, não perca tempo, corra e chame a parteira para que ela não nos faça esperar quando for preciso.

(*Cântara sai em direção ao foro, pela direita. Sóstrata entra em casa*. *Dêmea entra aflito, voltando do campo*)

Dêmea:[584] [355] Estou perdido, perdido![585] Ouvi dizer que Ctesifão, meu filho, participou daquele rapto com Ésquino. Que infeliz, só me resta a dor se ele, que valia alguma coisa, também pode ser levado ao vício. Onde devo procurá-lo? Acho que o levaram para algum [360] inferninho:[586] tenho certeza que aquele sem vergonha o convenceu (*Avista Siro se aproximando*). Mas eis que vejo Siro vindo: logo, logo saberei onde ele está. (*súbita compreensão*) Mas, por Hércules, Siro é do grupinho deles, se perceber que eu estou

[581] No original, em latim, o tempo empregado é o presente *agis* (v. 344). No português brasileiro, o aconselhamento é mais bem representado pelo futuro, do que ainda será realizado e é, portanto, passível de reflexão.
[582] Na edição de Kauer e Lindsay (1990), temos o verso *cedo ut meliu' dicas* (v. 350), mas seguimos uma proposta diferente para a tradução. Grant (: 239) propõe a leitura *cedo: melius dicis*, cuja tradução seria, justamente, "De acordo, você disse bem". Para o crítico, o "a" em *dicas* seria um sinal de *nota persona*, ou seja, de quando uma personagem já conhecida fala novamente.
[583] A primeira palavra de Sóstrata nesta fala é "*tu*". Considerando que o pronome pessoal do caso reto normalmente pode ser omitido, em latim, e sua posição na fala, podemos supor que haja um emprego enfático dele por Terêncio. Buscamos a equivalência dessa ênfase, em português, usando o pronome que poderia ser omitido, no emprego do imperativo em português, além de iniciar a frase com a conjunção aditiva "e", que confere destaque ao termo posterior.
[584] Do verso 355 até o 516 (final do ato) ocorrem apenas senários iâmbicos, seja nos diálogos entre Siro e Dêmea, seja nas interações entre este e Hegião. Note-se como o terceiro ato prioriza os metros iâmbicos (sobretudo o senário) sobre os trocaicos.
[585] A interjeição de desespero *perii* é utilizada com uma preposição de realce "*disperii*" (v. 355), por isso a ênfase na tradução por meio da repetição da exclamação.
[586] A suspeita de Dêmea não se concretiza, pois Ésquino se encontra na casa de Micião, com sua amante. Karakasis (2005: 61) cita o termo *ganeum* (v. 359) como exemplo de vocábulo de pessoas idosas. Como a palava "inferninho" é pouco utilizada atualmente, julgamos que poderia contemplar, em alguma medida, o sabor antigo do termo latino.

procurando por Ésquino, esse criminoso não vai falar de jeito nenhum. Não vou mostrar o que quero.

(*Siro entra pela direita, satisfeito, conversando com Dromão, outro escravo, que traz alguns peixes vivos num recipiente com água*)

Siro: [365] Agora há pouco contei[587] ao velho que tudo correu bem. Nunca vi ninguém[588] mais satisfeito.

Dêmea: (*à parte*) Por Júpiter, que estupidez daquele homem!

Siro: Encheu o filho de louvores. A mim, que dei essa ideia, agradeceu.

Dêmea: (*à parte, iracundo*) Eu vou explodir!

Siro: Contou o dinheiro ali mesmo. [370] E ainda deu meia mina para gastar, que foi bem distribuída do meu jeito.

Dêmea: (*a voz escapa mais alta, pela indignação*) O quê?! Deixe com ele se quer algo bem cuidado!

Siro: (*percebendo Dêmea, disfarça sua contraridade*) Ei, Dêmea! Não tinha notado você aí. Como estão as coisas?[589]

Dêmea: (*avança*) Como poderiam estar? Não consigo deixar de me espantar com o [375] modo de vida de vocês.

Siro: (*evasivo, concorda*) É errado e, não vou mentir para você, é mesmo inaceitável.[590] (*a Dromão*) Limpe direitinho esses outros peixes, Dromão. Vá e deixe esse congro[591] grande aproveitar a água um pouco: quando eu chegar, tiram-se as espinhas, antes disso não quero.

Dêmea: (*incontinente*) Mas se isso não é uma vergonha!

Siro: É claro que também não me agrada,[592] [380] e volta e meio eu grito sobre isso. (*a Estefânio, no interor da casa*) Estefânio, deixe essas salmouras curtirem bem.

---

[587] De acordo com Donato (1963: 83), *enarramus* (v. 365) é utilizado no lugar de *ennarauimus*, portanto, no pretérito perfeito. Ainda segundo Donato, o mesmo ocorre na *Eneida* (III, 3) *fumat* por *fumauit*.

[588] Karakasis (2005: 74) nota mais um pleonasmo na fala de idosos, com a repetição de pronomes *nil quicquam* (v. 366). Na tradução, optamos por fazer uma dupla negação, deslocando o pleonasmo da categoria morfológica original apenas em pronomes e colocando um pronome indefinido e um advérbio de tempo, ambos com semântica negativa.

[589] Traduzimos todos os registros de *quid agitur* (v. 373, 883, 885, 901) da mesma forma, considerando a proposta de Echols (1950: 188-9) de que se trata de uma saudação com *quid*, menos formal, mas ainda com padões perceptíveis, pois estariam se encaminhando para uma formalização do cumprimento.

[590] Novo exemplo do acúmulo de sinônimos na fala de personagens cômicas idosas. Cf. Karakasis (2005: 69).

[591] Congro é uma designação comum aos peixes da família dos congrídeos que possuem corpos sem escamas, cilíndricos, alongados e nadadeiras dorsal e anal contínuas com a caudal. São chamados também de "enguia do mar".

[592] A fala de Siro no verso 379 *miquidem non placent* retoma diretamente o verso 337 em que Geta, outro escravo, usa da mesma construção, mas no singular: *miquidem non placet.* O efeito é paródico, visto que na fala de Geta, a intenção é sincera, bem como o desgosto pela atitude de falar sobre proclamar o "crime" de Ésquino. Neste caso, uma vez mais, o interesse de Siro é menosprezar a indignação de Dêmea.

Dêmea: Deuses, por vossa fé![593] Será que é um plano seu ou[594] está achando que colocar o menino a perder é motivo de glória? Ah, pobre de mim! Vejo que vem[595] já o funesto dia em que ele, passando necessidade, vai se mandar daqui, [385] como soldado, para algum lugar.[596]

Siro: (*simulando admiração*) Oh, Dêmea, isto é que é ser sábio: não ver só o que está a um palmo do nariz,[597] mas também prever o que ainda vai acontecer.

Dêmea: (*lisonjeado*) Qual o quê… mas e aquela lá,[598] a tal tocadora de cítara, já está com vocês?

Siro: Está lá dentro.

Dêmea: Opa! E ela vai continuar na casa?

Siro: Acho que sim, tamanha [390] a loucura deles.

Dêmea: Como acontece uma coisa dessas?

Siro: (*simulando gravidade*) Leniência descabida e benevolência[599] prejudicial do pai.

Dêmea: Sofro e me envergonho por ter um irmão assim.

Siro: Vocês não têm nada em comum, Dêmea. E não digo isso porque você está aqui, me encarando de frente:[600] não têm nada igual, mesmo. Você, da cabeça aos pés,[601] não é nada menos que a sabedoria. [395] Ele,[602] sonho, só. Diga a verdade, você deixaria aquele seu filho fazer essas coisas?

---

[593] Optamos pelo uso do pronome possessivo associado ao "vós", pois Dêmea se refere a divindades e, em português brasileiro contemporâneo, esse pronome pessoal traz uma ideia de respeito e ainda é utilizada em contextos religiosos.

[594] *Utrum studione ... na* (v. 382) Acúmulo de conjunções em latim, marcando o caráter pleonástico da fala dos idosos, de acordo com Karakasis, 2005: 76.

[595] Mais que uma aliteração, no latim original, Terêncio joga com o sentido das palavras como um todo e sua familiaridade: *videre videor* (v. 384). Mantivemos a aliteração da fricativa sonora e o caráter sintético da construção latina, considerando que outra tentativa de equivalência mais próxima da complexidade original de Terêncio, antes de mostrar riqueza linguística, soaria agramatical aos falantes nativos.

[596] É o que o jovem Clínia, filho do igualmente irascível e rígido Cremes faz em *Heautontimorumenos.*

[597] Em latim, temos também uma expressão metafórica sobre a visão mobilizando outra parte do corpo que não os olhos, mas os pés: (*ante pedes modost/ videre* v. 386-7). Seu significado seria algo como "ver o que há pouco estava diante dos seus pés".

[598] De acordo com Donato (1963: 86), o emprego de *istaec* por Dêmea aponta sua indignação com a presença da moça. Buscamos a equivalência entre esse termo, parafraseando-o com pronomes demonstrativos que, em alguma medida, contemplam a ideia de desprezo no discurso.

[599] *Lenitas... facilitas* (v. 390-1). Sobre o acúmulo de adjetivos com mesmo sentido na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 69).

[600] Construção pleonástica de Siro: *ades praesens* (v. 393). Sobre isso, cf. Karakasis (2005: 74). Utilizamos um pleonasmo consagrado em português brasileiro, buscando manter uma equivalência de som e sentido.

[601] Em latim, *quantu' quantu's.* "Id est quantuscumque" (Donatus, 1963: 87).

[602] Há um paralelismo na colocação dos pronomes nos versos 394-5, uma vez que o primeiro começa com *Tu* e o seguinte com *Ille*, marcando espacialmente, no verso, a intenção de Siro de promover uma distinção entre os irmãos. Buscando uma equivalência prosaica na tradução, mantivemos o mesmo padrão de construção nas orações justapostas.

Dêmea: (*como Siro previra, inflama-se*) Se eu deixaria?? E eu não farejaria[603] tudo uns seis meses antes dele perpetrar?![604]

Siro: E precisa falar da sua vigilância?

Dêmea: Apenas rogo que ele seja sempre assim, como é agora.

Siro: (*lapidar*) *Cada um tem o filho que quer.*[605]

Demea: [400] Falando nele... você o viu hoje?

Siro: (*ganhando tempo*) O seu filho? (*ao público*) Vou tocá-lo[606] daqui para o campo. (*a Dêmea*) Creio que ele está trabalhando, já faz tempo, com alguma coisa no campo.

Dêmea: Tem certeza de que está lá?

Siro: Ora, eu mesmo o levei!

Dêmea: Ótimo! Tive medo de que ele estivesse preso por aqui, ainda.

Siro: (*insinuante*) E ia muito bravo...

Dêmea: Mas por quê?

Siro: Tinha ido brigar com o irmão no foro [405] por causa que da tal citarista.

Dêmea: (*feliz*) Não! Verdade?

Siro: Ah! Disse tudo! Nosso homem interrompeu de repente[607] e começou a esbravejar, enquanto contavam o dinheiro: "Oh, Ésquino! Que crime você está cometendo! *Você* aceitando algo indigno de nossa família!".

Dêmea: Oh! Vou chorar de tanta felicidade!

Siro: [410] "*Não é dinheiro que você está jogando fora, mas sua vida!*"

Dêmea: Abençoado seja! Há esperança,[608] ele é igual a seus ancestrais.

Siro: (*com ironia na voz*) Uhum…

---

[603] Karakasis (2005: 109) observa um traço específico da linguagem de Dêmea: o uso de metáforas rurais. No caso, *olfecissem* (v. 397) é o verbo utilizado para cães ou raposas. Nesse sentido, traduzimos por "faro", por julgarmos o termo mais associado ao contexto animalesco, do que seria o olfato, por exemplo.

[604] Possível arcaísmo no uso do verbo *coepi*, cf. Karakasis (2005: 52, 171): a tradução por "perpetrarr" busca recriar o sabor antigo do verbo em atim.

[605] *ut quique suom uolt esse itast* (v. 399). Lit.: "cada um tem o seu como quer que seja". Este tipo de formulação, tão comum no monólogo inicial de Micião, volta a aparecer no terceiro ato, com função paródica. É uma formulação generalizada, um saber gnômico universal que utiliza da terceira pessoa do singular em sua formulação. Dada tal natureza, traduzimos buscando uma equivalência de forma e conteúdo. Numa adaptação um pouco mais livre, seria possível empregarmos "o fruto não cai longe do pé", se interpretarmos que Siro se refere ao fato de cada filho ser como o pai gostaria que fosse e que está ironizando o velho.

[606] O verbo empregado por Siro, *abigo* (v. 401) é usado regularmente para se referir ao gado, sendo que o habitual para seres humanos seria *mitto* (Donatus, 1963: 88). Na tradução, buscamos empregar um verbo equivalente ao trato com bovinos.

[607] Sobre *improviso* (v. 407) empregado com o sentido de *repente*, cf. Karakasis (2005: 202).

[608] A fala de Dêmea no verso 411 traz um problema de compreensão e tradutológico. *Spero, est simili' maiorum suom.* Como se pode perceber, mais pela escolha do modo verbal indicativo em *est* do que pela pontuação, não temos uma relação de subordinação, mas de coordenação, uma parataxe, de modo que o verbo *spero* é empregado intransitivaente.

Dêmea: Siro, de bons ensinamentos o rapaz está cheio.

Siro: Pudera! Tem com quem aprender em casa.

Dêmea: (*derrete-se*) Não vou mentir para você:[609] ele tem. Não deixo nada passar, dou bons hábitos e, por fim, ordeno que ele [415] olhe para a vida de todos e, como num espelho, extraia exemplos para si: "Farei isso".

Siro: Absolutamente certo!

Dêmea: "Isso, eu evitarei"

Siro: Que engenhoso![610]

Dêmea: "A isso se deve louvar"

Siro: Não poderia ser diferente.

Dêmea: "O nome disso é vício"

Siro: Justíssimo.

Demea: E digo mais….

Siro: (*simulando educação*) Por Hércules que [420] não tenho tempo livre, agora, para ficar escutando. Consegui uns peixes do jeito que eu queria: vá, tenho de cuidar para que não estraguem. De fato, isso seria para mim um crime tão grave quanto seria para você, Dêmea, deixar de fazer o que disse agora há pouco. E é por isso que eu procuro, na medida do possível, instruir meus companheiros da mesma forma: [425] "Isto está salgado, isso passou do ponto, aquilo[611] foi mal lavado[612]. Aquele está certo: lembrem-se disso na próxima". Com esforço e na medida da minha sabedoria aconselho o que posso: depois de tudo, ordeno que eles olhem para a panela, Dêmea, como num espelho, e aconselho o que devem fazer. (*suspiro comovido*) [430] Bem sei que nossos esforços são em vão… mas fazer o quê? Cada um sabe o que faz.[613] (*encaminha-se para a casa de Micião, mas para*) Gostaria de mais alguma coisa, por acaso?

---

[609] *Et sedulo, sine dolo* (Donatus, 1963: 90). Agostinho da Silva e Walter de Medeiros adotam a mesma leitura diferente da nossa, pautada em outros sentido do advérbio, que envolve o campo semântico do esforço e da dedicação.

[610] O termo *callidus* remete diretamente ao escravo astucioso, por ser um termo que indica inteligência, muitas vezes para o engano. Usamos "engenhoso" na tradução por ser um termo que indica inteligência, criatividade e ocasionalmente é associado à astúcia. *Callidus* vem de *callidus*, calejado, da experiência pela repetição de uma ação.

[611] No latim original, Terêncio emprega o pronome demonstrativo *hoc* três vezes (v. 425) e *illud* uma (v. 426). Contudo, em língua portuguesa, optamos por explorar três pronomes demonstrativos neutros, pois suas diferentes proximidades com as pessoas do discurso comporiam uma situação em que o escravo percorreria toda a cena exercendo sua autoridade.

[612] "Lautum lau<a>tum" (Donatus, 1963: 92).

[613] Literalmente, temos *ut homost ita morem geras* (v. 430). Consultando outros tradutores, vemos em Gonçalves (2016: 36) "para cada homem há uma sentença"; em Medeiros (1983: 95), "temos de aceitar os homens como são"; por fim, em Silva (1954: 336), "tem que se seguir os gostos de cada um". Optamos pela nossa tradução pois acreditamos que a forma empregada consegue deixar uma ambiguidade na fala de Siro: ele se refere aos homens incorrigíveis ou aos corretores quixotescos que seguem em seu agir inútil.

Dêmea: (*desdenhosamente*) Que vocês tivessem uma cabeça melhor.

Siro: Você vai para o campo?

Dêmea: Direto para lá.[614]

Siro: Está certo, o que você faria aqui, um lugar onde mesmo que se lancem bons ensinamentos, ninguém obedece?

(*Com simulado ar desiludido, entra na casa de Micião. Dêmea fala sozinho*)

Dêmea: [435] Eu vou mesmo embora daqui, pois quem me trouxe para cá partiu para o campo: preocupo-me só com ele, ele é quem me diz respeito. Se é assim que meu irmão quer, ele que se preocupe com o outro. (*avista alguém pela direita*) Mas quem é aquele que vejo lá longe? Será Hegião, meu conterrâneo?[615] É ele mesmo, se não me falha a vista. Ah! [440] O homem é meu amigo de infância. Bons deuses, sem dúvida[616] temos uma grande escassez de cidadãos como ele! Um homem de virtude antiga e leal! Não pode nascer mal nenhum de um cidadão como esse. Como me alegro! Onde ainda vejo restar monumentos de tal espécie, [445] ah, ainda me agrada continuar vivendo. Esperarei pelo homem aqui, para cumprimentá-lo e conversar.

(*Hegião entra preocupado, conversando com Geta. Não repara em Dêmea, no início*)[617]

Hegião: Pelos deuses imortais, que crime indigno, Geta! O que você está me contando?[618]

Geta: Foi assim que aconteceu.

Hegião: De uma família como aquela, ter vindo um crime tão desprezível! Oh, Ésquino! [450] Por Pólux, não foi isso que seu pai lhe ensinou!

Dêmea: (*à parte*) Dá para ver que já ouviu a história da citarista: o problema aflige alguém que não é da família, enquanto o próprio pai acha que não é nada. Ai de mim! Quem

---

[614] Novas indicações de direção de saída. Cf. Clifford (1931: 606).
[615] *tribulis* (v. 439), alguém que pertence à mesma tribo.
[616] "'ne' ualde" (Donatus, 1963: 94).
[617] Rambo (1915: 430-1) defende o posicionamento de que as saídas para o campo e para o foro ocorriam pelo mesmo lado e usa, dentre outras passagens (*Adelph.* 81; *Capt.* 750, 977; *Eun.* 224, 232; *Most.* 66ss; *Truc.* 314, 645, 669), *Adelph.* 438. Para a estudiosa, Dêmea planejava ir para o campo, quando interrompeu sua ação ao ver Hegião e Geta voltando do foro, de modo que ambos se cruzariam pelo mesmo acesso ao palco. Não julgamos necessário adotar essa leitura, considerando que Dêmea podia, simplesmente, ter ouvido passos ou virado o rosto para a direita do público, enquanto permanecia no centro do palco.
[618] Clifford (1931: 607) observa que quando duas personagens entram juntas, há alusão em seus discursos a uma provável conversa fora do palco. Isso obedece uma fórmula que contempla palavras que mostram que a conversa é uma continuação do que vinha sendo dito com alguma pista do assunto. Frequentemente, contém um vocativo. Sobre isso, cf. também Cf. Donatus, (*ad loc*) e Duckworth (1994: 124), que diz: "The audience knows at once the nature of the conversation already held and is spared a repetitive of the information which it has already acquired from the earlier stage action".

dera ele estivesse aqui por perto[619] e ouvisse isso!

Hegião: A menos que eles cumpram o que é justo, não vão se safar assim.

Geta: (*reverente*) [455] Depositamos toda nossa esperança em você, Hegião: você é tudo que temos, nosso patrono, nosso parente. O nosso velho, à beira da morte, confiou-nos a você, se nos abandonar, estaremos perdidos.

Hegião: Nem diga uma coisa dessas. Não o farei nem penso que seria capaz disso.

Dêmea: (*à parte*) [460] Vou até ele. (*a Hegião*) Desejo muita saúde a Hegião.[620]

Hegião: Oh, estava procurando por você mesmo! Salve, Dêmea!

Dêmea: O que está acontecendo?

Hegião: Ésquino, seu filho mais velho, que você deu em adoção a seu irmão, não agiu conforme o dever de um homem bom e livre.

Dêmea: [465] Que quer dizer com isso?

Hegião: Conhece Simulo, nosso amigo e da nossa idade?

Dêmea: Que tem ele?

Hegião: Ele violou sua filha, moça virgem.

Dêmea: (*perplexo*) O quê!?

Hegião: Espere, Dêmea, ainda não ouviu o pior.

Dêmea: (*desesperado*) E o que mais pode haver?

Hegião: Há mais, sim, pois isso ainda é, de certa forma, aceitável: [470] foi levado pela noite, pela paixão, pelo vinho e pela pouca idade, errar é humano. Quando se deu conta do fato, foi até a mãe da moça pessoalmente, chorando copiosamente, implorando, suplicando,[621] dando sua palavra, jurando que se casaria com ela. Foi perdoado, guardaram segredo e confiaram nele. [475] A moça engravidou desse estupro, está no décimo mês. Mas esse homem tão bom nos arranjou uma citarista para viver com ele – se aos deuses isso agrada! – e abandonou nossa moça!

Dêmea: Tem certeza do que está dizendo?

Hegião: Você tem à disposição a mãe da moça, ela própria, o fato em si e nosso Geta

---

[619] Pleonasmos adverbiais (Karakasis, 2005: 75) típicos de personagens idosas. Buscamos contemplar esse efeito com "aqui por perto".

[620] Há um paralelo nessa cena com o primeiro ato, quando Micião é que lança o primeiro cumprimento a Dêmea. Em ambos os casos, há alguém que desconfia de que há um problema a caminho, e essa mesma personagem usa de um cumprimento mais elaborado e cheio de meneios, talvez como forma de ganho inicial da simpatia do interlocutor. Curioso notarmos que Dêmea participa das duas cenas, com papéis diferentes, recebendo de Hegião a mesma resposta que deu a Micião. Karakasis (2005: 116) lembra que, além de ser uma saudação formal, desejar saúde ao interlocutor é uma forma de cumprimento só encontrado em falas de pessoas idosas.

[621] *Orans , obsecrans* (v. 472-3)Sobre o acúmulo de palavras com mesmo sentido na fala de personagens cômicas idosas, cf.Karakasis (2005: 69). O mesmo ocorre nos versos 480-1, com *malus neque iners.*

aqui que, [480] além de tudo, apesar de ter sido escravizado, não é mau nem preguiçoso: ele as alimenta e sustenta toda a família sozinho. Leve-o daqui, ponha-no nas correntes[622] e o interrogue sobre o que aconteceu.

Geta: (*encoraja-se*) E mais, por Hércules, que me torturem se não foi exatamente isso que aconteceu, Dêmea. Além disso, ele não vai negar: coloque-o na minha frente.

Dêmea: (*transtornado*) [485] Que vergonha... não sei como agir ou como responder diante disso.

(*ouvem-se os gritos de Pânfila pelas dores do parto, de dentro da casa de Sóstrata*)

Pânfila: Pobre de mim! As dores me dilaceram! Intercedei por mim, Juno, padroeira do nascimento! Eu imploro: dai-me vossa proteção![623]

Hegião: (*alarmado, para Geta*) O quê? Não me diga que ela está em trabalho de parto!

Geta: É claro,[624] Hegião.

Hegião: (*sério*) Oh! Agora ela clama por sua lealdade, Dêmea. [490] Que se consiga de boa vontade o que é sua obrigação. Em primeiro lugar, peço aos deuses que tudo corra como lhe cabe. (*mais veeemente*) Mas se você estiver planejando outra coisa, Dêmea, a ela e à memória do falecido eu defenderei com todas as minhas forças. Ele foi meu conterrâneo: juntos, [495] fomos educados desde criancinhas, juntos sempre estivemos, em casa ou em campanha, e juntos suportamos grave pobreza. Por isso, vou me esforçar, lutar, resistir e mesmo perder a vida antes de abandoná-las. Qual é sua resposta?

Dêmea: (*sombrio*) Vou procurar meu irmão, Hegião.

Hegião: [500] Mas pense bem nessa sua cabeça,[625] Dêmea, o que *você* fará. Quanto mais facilmente alguém tem as coisas, quanto mais poderoso, rico, nobre, afortunado alguém é, mais deve, de ânimo justo, reconhecer a justiça, para ser considerado bom.

---

[622] Hegião alude ao fato de que era possível interrogar um escravo por meio de práticas de tortura, para que tal classe de homens falasse a verdade, a despeito de seu pendor natural para a mentira, segundo se acreditava na sociedade romana da época. De fato, Stace (1968: 72) diz: "Almost all the slaves are talkative, conceited, insolent, and lazy, and many are gluttonous, lying, sordid, and selfish".

[623] Única fala de Pânfila na peça, e ausente do palco. De acordo com Dupont (1988: 120) essa é a participação usual das jovens moças na *palliata.* Para o silêncio da moça violentada, Scafuro (1997: 275) enxerga uma motivação mais mítica do que social: recorrendo ao paradigma mítico grego da moça violentada antes do casamento por alguma divindade: "The myths of unmarried girls raped by gods and heroes used by fifth-century comic and tragic poets are readly avaliable for transformation into heroines of New Comedy". Ainda de acordo com a estudiosa, porém (1997: 276-7), o tratamento dado pela *néa* e *palliata* traz elementos de percepção social que se distanciam do caráter puramente mítico. De acordo com Karakasis (2005: 95) a fala de Pânfila traz marcas de uma linguagem mais elevada, provavelmente originária de contextos sacros. Tendo isso em vista, traduzimos *fer opem* e *serua me obsecro* (v. 487) usando a forma "vós" para se referir à divindade, julgando que traria uma elevação maior ao discurso da moça ao pedir pela intervenção de Juno.

[624] Responder *certe* a uma indagação é uma marca discursiva associada a escravos. Cf. Karakasis (2005: 118). Por isso, optamos por uma solução informal, em lugar de "certamente", por exemplo.

[625] Uma vez que Karakasis (2005: 74) considera *in animo cogitare* uma expressão pleonástica, optamos por traduzir como "pensar na cabeça", mantendo esse efeito linguístico em português. O mesmo ocorre no verso 818

Dêmea: [505] Pode voltar para lá, o que for justo para todos vai acontecer.

Hegião: É o que lhe cabe fazer. (*a Geta*) Geta, leve-me para dentro, junto de Sóstrata.

(*Hegião e Geta entram na casa de Sóstrata*)

Dêmea: (*sozinho*) Eu avisei que as coisas seriam assim... e tomara que tudo termine por aqui. Na verdade, essa liberdade excessiva sem dúvida ainda termina num mal dos grandes. [510] Partirei à procura do meu irmão para para vomitar[626] tudo isso nele.

(*Dêmea sai pela direita, rumo ao foro. Hegião deixa a casa de Sóstrata falando para dentro*)

Hegião: Acalme-se, Sóstrata, e a essa moça, conforte o quanto puder. Eu vou me encontrar com Micião – talvez esteja no foro[627] – e contar tudo certinho para que a questão se resolva. Se ele planeja agir conforme seu dever, [515] tanto melhor; mas, se tem outro plano para essa questão, vai me contar, para que eu saiba o quanto antes o que devo fazer.

(*Hegião sai em direção ao foro, pela direita*)

[626] Duckworth (1994: 236) emprega o verbo "to vomit" como uma tradução adequada ao sentido hiperbólico da expressão utilizada por Dêmea.
[627] Novas indicações de direção de saída. Cf. Clifford (1931: 606).

QUARTO ATO

(*Ctesifão e Siro saem da casa de Micião, conversando*)

Ctesifão:[628] Está me dizendo que meu pai se foi daqui para o campo?

Siro: Agora há pouco.

Ctesifão: Explique[629] isso, por favor.

Siro: Está em sua propriedade, acho que agora está se matando[630] de trabalhar com alguma coisa.

Ctesifão: Tomara mesmo! Porque, contanto que ele fique bem de saúde, gostaria que se fatigasse a tal ponto, [520] que não pudesse levantar da cama por três dias inteiros.

Siro: (*irônico com a inconsequência do rapaz*) Que assim seja, ou algo ainda melhor, se possível.

Ctesifão: (*sem perceber o tom do escravo*) Com certeza, pois tenho o ardente desejo de passar este dia todo do jeito que comecei: na farra. (*olha para a saída à esquerda do público*) E aquele campo eu não odeio por nenhuma outra razão mais grave do que sua proximidade, porque, se ele fosse mais distante, [525] a noite apanharia meu pai antes que ele pudesse voltar para cá outra vez.[631] Mas agora, quando ele não me vir por lá, logo vai voltar correndo para cá,[632] eu bem sei. Vai me perguntar por onde andei (*remendando o pai*) "Eu não o vi o dia todo, hoje". O que vou dizer?

Siro: Não tem nada em mente?

Ctesifão: (*desolado*) Nunca[633] tenho nada.

---

[628] Do verso 517 até o 540 temos uma alternância métrica contemplada por septenários trocaicos (518 e 526), octonários trocaicos (517; 523 e 525), o dímetro catalético trocaico (524) e octonários iâmbicos (519-22; 527-40). Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).

[629] Ctesifão usa o verbo *dic* (v. 517), após ter usado *ain* (v. 516). Por duas vezes ele pede que Siro diga que o pai está distante. Optamos por traduzir o segundo verbo por "explicar", pois "Diga isso", a tradução mais literal, soaria estranha ao português brasileiro. Além disso, note-se a tolice de Ctesifão, que precisa que tudo lhe seja exposto e exlicado mais de uma vez.

[630] Siro diz que Dêmea "está se esforçando ao máximo com alguma coisa" (*maxume operis aliquid facere* v. 519). Optamos por estabelecer um jogo na tradução entre o que ele diz ("se matando") e o desejo de Ctesifão de que o pai fique bem de saúde, mas completamente exausto.

[631] Karakasis (2005: 79) lembra que a redundância que marca o discurso dos velhos também é empregada por outras personagens que se dirigem a eles. Ctesifão fala *reuorti iterum* (v. 525), que traduzimos com o mesmo efeito pleonástico: "voltar outra vez".

[632] Ctesifão emprega dois advérbios de lugar opostos *illic* e *huc.* Na tradução, marcamos o contraste entre eles pelo posicionamento paralelo de "lá" e "cá" em suas orações.

[633] A fala de Ctesifão "numquam quicquam" (v. 528) contem um advérbio cuja primeira e mais importante acepção é de um advérbio de tempo. Tal leitura é importante e coerente com nossa proposta de entendimento da personagem de Ctesifão como limitada em muitos aspectos, por causa da presença forte de seu pai. Curiosamente, quatro tradutores consultados, Agostinho da Silva, Liza di Piazzi, Rodrigo Gonçalves e Walter de Medeiros ignoram o aspecto temporal do advérbio e o tratam como um simples reforço negativo. Nossa proposta se encaminha no sentido de um reconhecimento, por parte de Ctesifão, de suas limitações.

Siro: Pior assim. Você não possui[634] um cliente, um amigo, um lugar onde possa se hospedar, ninguém?

Ctesifão: Tenho. E daí?

Siro: [530] Alguém a quem possa pedir um favor?

Ctesifão: A quem eu ainda não tenha pedido? Não vai dar.

Siro: (*estimulante*) Vai sim.

Ctesifão: Durante o dia, sim, mas se eu passar a noite aqui, que justificativa darei, Siro?

Siro: (*irônico*) Ora! Como eu gostaria que se prestassem favores aos amigos de noite, também! (*tranquilizador*) Vamos, pode ficar tranquilo, eu conheço bem a cabeça dele: quando ele ferve de raiva, eu o deixo calminho como uma ovelha.

Ctesifão: Como?

Siro: [535] Louvá-lo[635] ele me ouve de boa vontade, eu o transformo num deus aos seus ouvidos, conto sobre suas virtudes...

Cteisfão: (*surpreso*) Minhas?

Siro: Suas. Caem lágrimas de alegria daquele homem como de um menino. (*ouvem-se barulhos de passos*) Mas aí vem ele!

Ctesifão: (*assustado*) O que foi?

Siro: Como lobo em fábula...[636]

Ctesifão: É meu pai!

Siro: Em pessoa.

Ctesifão: Siro, o que fazemos?

Siro: Apenas fuja lá para dentro! Eu vou dar um jeito nisso.

Ctesifão: (*o desespero atrapalha seu raciocínio*) Se ele perguntar alguma coisa, você... em nenhum lugar... a mim… fui claro?

Siro: Dá para por um fim[637] nisso?

(*Ctesifão volta, apressado, para a casa de Micião. Dêmea entra falando sozinho*)

---

[634] Karakasis (2005: 172) afirma que a construção *hospes est* (v. 529) trata-se de um arcaísmo intencional na fala de Siro. Optamos por usar um verbo mais formal, "possuir", para marcar essa diferenciação na fala.

[635] Para Karakasis (2005: 51), o fato de Siro colocar o verbo *laudarier* (v. 535) no começo do verso indica uma construção bem pouco usual em latim, provavelmente, novo arcaísmo da parte do velho escravo Siro. Na tradução, deixamos o verbo na posição inicial, mantendo o efeito de estranheza do original.

[636] *ut lupus in fabula.* Expressão proverbial também encontrável em Cìcero (*Ad Att.* 13.33.4), Plauto (*Stich.* 577) e Sérvio (*ad Buc. 9.54*), cf. Medeiros, 1983: 189. A lógica do provérbio é a de um ser indesejável que está à espreita, como em "falando no diabo".

[637] Arcaísmo na fala idosa, cf. Karakasis (2005: 57). Optamos pela tradução "por um fim", em lugar de "parar", para recriar essa sintaxe antiga.

Dêmea: [540] Sou mesmo um homem infeliz! Primeiro não encontro meu irmão em lugar nenhum, e mais, para piorar,[638] enquanto procuro por ele, vejo um empregado[639] vindo da minha propriedade dizendo que meu filho não está no campo. Não sei o que vou fazer.

Ctesifão: (*em voz baixa, a cabeça para fora da porta*) Psiu, Siro!

Siro: (*também sibilando*) O que foi?

Ctesifão: Ele está procurando por mim?

Siro: Claro.

Ctsifão: Estou morto!

Siro: Trate de se acalmar!

Dêmea: (*entretido com seu monólogo, não repara na conversa do escravo e do jovem*) Que mal, que infelicidade é essa? Não consigo entender direito, [545] acho que nasci para sofrer e nada mais. Primeiro, eu percebo nossos males; depois, inteiro-me de tudo; por fim, oponho-me antes que aconteça e com pesar suporto sozinho se alguma coisa acontece.

Siro: (*à parte*) Essa é boa:[640] diz que é o primeiro a saber das coisas, mas é o único a não saber de nada.

Dêmea: Agora estou de volta, talvez meu irmão tenha sido visto, se tiver voltado.

Ctesifão: (*sussurando*) Siro, [550] por favor, cuidado para ele não se meter direto para cá.

Siro: (*incomodado*) Já parou de falar? Eu vou resolver.

Ctesifão: Por Hércules! Hoje eu não falo mais disso com você, que já vou me fechar num quarto com ela, é o mais seguro.

Siro: Vá, eu vou acabar afastando-o daqui, de uma vez por todas.

(*Ctesifão desaparece dentro da casa*)

Dêmea: (*reparando no escravo*) Mas se não é Siro, aquele sem-vergonha!

Siro: (*simulando praguejar em voz alta*) Por Hércules, não tem ninguém mesmo que se aguente por aqui se as coisas continuarem assim. [555] Bem que eu gostaria de saber quantos senhores tenho! Mas que desgraça é essa?

Dêmea: (*à parte*) Por que ele está ganindo[641] assim? O que quer? (*a Siro, simulando*

---

[638] Pleonasmo típico da fala idosa em Terêncio, cf. Karakasis (2005: 78): *praterea autem* (v. 541). Traduzimos com a sintaxe "e mais, para piorar", pois a ideia poderia ser transmitida com apenas uma das formas.

[639] Dos versos 541 ao 591, temos um único metro empregado, o septenário trocaico. Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).

[640] Em latim, temos *rideo hunc* (v. 548), que seria, numa tradução mais literal, "estou rindo dele". Escolhemos nossa tradução pensando que ela é empregada, normalmente, para situações em que alguém ironicamente contraria a opinião do interlocutor, rebaixando-o ao nível de uma piada.

[641] Dêmea emprega o verbo *ganire* (v. 556), apropriado ao contexto rural e animalesco (cf. Karakasis, 2005: 109). Mantivemos essa semântica na tradução.

simpatia) O que me diz, meu bom homem, meu irmão está em casa?

Siro: Por que me dizer "meu bom homem", seu malvado? Estou morto mesmo!

Dêmea: O que há com você?

Siro: E ainda me pergunta! Ctesifão espancou a mim, coitado, e a tal da citarista também.

Dêmea: Como é? Que história é essa?

Siro: (*aproxima-se mostrando o rosto*) Aqui, veja como ele me partiu o lábio.

Dêmea: [560] Por quê?

Siro: Disse que a compraram porque fui eu o instigador.

Dêmea: Mas você não disse, agora há pouco, que o tinha levado daqui para o campo?

Siro: Isso mesmo. Na verdade, ele voltou depois, ensandecido, não poupou ninguém. Não se envergonhou de açoitar um homem velho![642] Eu, que o carreguei em meus braços quando era um bebê tão pequenininho![643]

Dêmea: (*exultante*) Louvo-o, Ctesifão, puxou ao seu pai![644] Continue assim, já o considero um homem.

Siro: [565] Louva? Depois disso, ele não vai segurar as mãos se souber.

Dêmea: Se tudo der certo![645]

Siro: (*irônico*) É uma honra mesmo ter vencido uma pobre mulher e a mim, um escravinho que não ousava revidar. Oba! Tudo dando muito certo!

Dêmea: (*sem perceber a ironia*) Melhor impossível. Ele percebeu o mesmo que eu: que você era o cérebro por trás desse plano. (*mudando o assunto*) Mas e meu irmão, está lá dentro?

Siro: Não está.

Dêmea: *(frustrado*) Não faço ideia de onde encontrá-lo.[646]

Siro: [570] Eu sei onde ele está, mas não vou lhe dizer de jeito nenhum.

Dêmea: (*furioso*) Como é? O que você disse?

Siro: (*sereno*) O que você ouviu.[647]

---

[642] Para Karakasis (2005: 78) trata-se de um pleonasmo da fala idosa, em latim, considerando que *senem* (v. 562) bastaria para transmitir a ideia pretendida. Em português, essa sensação é mais ou menos preservada com uma tradução literal: "homem velho".

[643] Novo caso de pleonasmo na fala de um velho (cf. Karakasis, 2005: 69): *puerum tantillum* (v. 663). Traduzimos por "bebê tão pequenininho", uma vez que todo bebê deve ser relativamente pequeno.

[644] Utilizamos a expressão "puxar ao pai", por ser de uso coloquial, tal como *patrissas* em latim, de acordo com Karakasis (2005: 33).

[645] Uso de *fortiter* como uma interjeição exclamativa afirmativa (cf. Karakasis, 2005: 220).

[646] *Ubi illum inueniam cogito.* Lit.: "Imagino onde eu o encontrarei"

[647] Literalmente, Siro responde "isso" (*ita* v. 570).

Dêmea: (*avançando para Siro*) Agora mesmo vou esmagar[648] sua cabeça!

Siro: (*recuando e fazendo um gesto para acalmar Dêmea*) Porque não sei o nome da pessoa, mas conheço o lugar.

Dêmea: (*refreia-se. Impaciente*) Diga onde é, então.

Siro: Sabe aquele pórtico lá de baixo, próximo ao mercado?

Dêmea: Como não?

Siro: Vá reto avenida acima. [575] Chegando lá, há uma ladeira: desça por ela. Depois, há um templozinho aqui na minha mão, veja (*gesticula para um lado*): ali é próximo de um beco.

Dêmea: Qual deles?

Siro: Aquele onde tem tem uma figueira brava também.

Dêmea: Sim, eu conheço.

Siro: Vá por ele.

Dêmea: Mas é um beco sem saída!

Siro: (*simulando grande arrependimento*) Por Hércules, é verdade! Ah, eu sou um animal, mesmo![649] Eu me enganei... volte ao pórtico, de novo[650] [580] com certeza você vai mais depressa assim e dando menos voltas. Sabe a casa do Cratino[651] milionário?

Dêmea: Sei.

Siro: Passando em frente a ela, vá para a esquerda, direto pela avenida, quando chegar ao templo de Diana, vá para a direita. Antes de chegar aos portões, junto ao lago há[652] um moinho e, em frente, uma oficina: ele está lá.

Dêmea: E o que ele foi fazer lá?

Siro: [585] Deixou os bancos de jardim[653] para que coloquem pés de azinheira.

Dêmea: (*em desaprovação*) Onde vocês se embebedam, ah, eu sei... (*súbita descarga*

---

[648] *Dimminuetur* (v. 571) usado como sinônimo de "quebrar", "rachar" etc. Empregamos esmagar por julgarmos que a palavra conserva um pouco da semântica da diminuição.

[649] *Uerum. Censem hominem me esse?* Lit. "Verdade! Dá pra dizer que sou homem?". Optamos pela adaptação na tradução, pois julgamos que ao negar a condição humana, Siro se aproxima da expressão coloquial "ser um animal" utilizada em contextos de defasagem no entendimento.

[650] Novo pleonasmo na fala idosa, cf. Karakasis (2005: 78): *rursum redi* (v. 579). Mantivemos o efeito na tradução com "voltar de novo".

[651] A interpretação de Donato (1963: 120) é a de que "Cratino" é um nome inventado com base no radical grego *kratos*, poder, adequado à suposta opulência da personagem. Seria possível uma adaptação no jogo de palavras, como "Ricardo, o ricaço" ou "Eurico, o rico". Segundo José Pedro Machado (*Dicionário Onomástico Etimológico da Língua Portuguesa*), **Eurico** tem origem no gótico **Aiwareiks*, "rico em legalidade".

[652] Concordamos com a leitura de Karakasis (2005: 112) de que aqui trata-se de uma construção que utiliza a segunda pessoa do singular no presente do subjuntivo como uma construção neutra, impessoal. Optamos, por isso, pela tradução na forma nominal neutra do verbo, o infinitivo impessoal.

[653] *Lectulos – in sole* (v. 585). Lit. "assentos de permanecer ao sol".

de energia) Mas por que ainda estou aqui?[654] (*sai pela direita*)[655]

Siro: (*acenando da direção por onde Dêmea foi)* Faça boa viagem… (*Dêmea já não pode ouvi-lo*) é hoje que eu ponho esse presunto pra assar, do jeitinho que ele merece![656] (*concentra-se*) Mas Ésquino está demorando horrores, o almoço vai se perder. E Ctesifão é só namoro… eu vou é cuidar de mim: [590] já vou me mandar daqui e – ah, que beleza – passar o dia de gole em gole, de copo em copo.[657]

(*Siro sai. Entram Micião e Hegião, conversando*)

Micião:[658] (*magnânimo*) Eu não vejo motivo para ser tão louvado neste caso, Hegião. Estou cumprindo meu dever, consertando um erro cometido por um dos meus. A não ser que você tenha pensado que eu sou um daqueles que [595] se ofendem caso você se queixe e, ainda por cima, acusam-no. Está me agradecendo porque não faço isso?

Hegião: (*igualmente respeitoso*) Ah, de modo algum! Nunca me passou pela cabeça que você agisse de outra forma. Mas eu lhe peço, Micião, venha junto comigo[659] até a mãe da moça e diga à mulher tudo que você me contou, palavra por palavra: [600] que essa suspeita existe por causa do irmão dele e daquela citarista.

Micião: (*magnânimo*) Se você acha que esse é o justo e o necessário, vamos, então.

Hegião: (*satisfeito*) Está agindo bem, porque o coração dela também já vai se aliviar.

---

[654] *Sed cesso ad eum pergere?* (v. 586).Lit. "mas parei de persegui-lo?".

[655] Siro menciona o *angiportum* (v. 576) como um destino para Dêmea. Seguimos a proposta interpretativa de Rambo (1915: 430) para elaborar a rubrica: "the *angiportum* is used as a backway to the *forum*: *Most.* 1, 932; *Persa*, v.444; *Cist*. 124; *Pseud.* 1235". Cf. também Beare (1950: 173). Duckworth (1994: 87) questiona a visão tradicional de que o *angiportum* seria uma espécie de beco que levaria ao campo, mas sim uma rua, seja ela a própria na qual a cena se desenvolve (cf. *Pseud.* 960ss), uma rua paralela ao palco pela qual se pode chegar ao jardim de uma casa

[656] *Ego te exercebo hodie, ut dignus es, silicernium*. Siro chama Dêmea de *silicernium* (v. 587) que, segundo o Dicionário Saraiva, é uma espécie de alimento produzido a partir da carne suína. Walter Medeiros (1983: 118) traduz como "torresmo da agonia" afirmando que *silicernium* era a refeição final do rito fúnebre, feita ao redor do sepulcro. Uma equivalência perfeita entre ofensas derivadas de carne de prco é impossível, de modo que o mais próximo a que chegamos foi "presunto", associado ao contexto mórbido. Tal escolha trouxe adaptações. Agostinho da Silva opta por "velho animal" (1954: 347) e Rodrigo Gonçalves por "rango de velório" (2016: 43).

[657] Fizemos uma adaptação do texto original. Terêncio emprega *paulatim* (v. 591) indicando um processo longo e/ou gradual. Buscamos transmitir essa ideia com a expressão "de gole em gole, de copo em copo" pois transmite a ideia de uma atitude processual que se inicia com uma unidade de medida menor, o gole (*sorbilans*) e tanto se repete que atinge uma unidade maior, o copo (*cyathos*). Agostinho da Silva (1954: 347) traduz por "vou passar o dia a sorver uns copos aos pouquinhos"; Walter de Medeiros (1983: 117) por "bebericando canecas pela mansa"; Rodrigo Gonçalves: "vou lá pra dentro e um copo ou dois – belíssimo! – gole a gole beberico e assim passo eu o dia".

[658] A troca de personagens (e de cena) traz uma troca do padrão métrico, pois, do verso 592 ao 609, ou seja, em todo o diálogo entre Micião e Hegião antes de entrarem na casa de Sóstratas, existem apenas octonários iâmbicos. Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).

[659] "Junto comigo" busca recriar o vocabulário redundante das personagens idosas de Terêncio (cf. Karakasis, 2005: 78): *uma mecum*. Cf. também a fala de Micião (v. 753) e Siro (v. 973).

Um coração soterrado por dor e sofrimento,[660] mas que vai se recuperar com a sua ajuda. (*testando Micião*) Porém, se você pensa diferente, eu mesmo vou contar o que me disse.

Micião: De modo algum, eu vou.

Hegião: Está agindo bem. [605] Aqueles que passam por situações menos favoráveis – não sei por que – são os mais[661] inseguros, tudo que acontece é para piorar. Por causa de sua impotência, sempre acham que são inferiorizados. Dessa forma, é melhor para você mesmo ir resolver pessoalmente.

Micião: Disse bem, tem razão.[662]

Hegião: Então me siga até lá dentro.

Micião: [610] Perfeitamente.

(*Micião e Hegião entram na casa de Sóstrata. Ésquino entra, angustiado, pela direita*)

Ésquino:[663] (*cantado*) *Como se flagela minh'alma! Súbito me atingirem tormentos tais que não está claro o que devo fazer ou como agir! Meus membros de medo estremecem, minha mente o temor bloqueia, em minha cabeça*[664] *não há ideia nenhuma que me sustente. Oh! Como escapar desta confusão? Neste momento pesa sobre mim* [615] *uma suspeita tão grande e não sem razão: Sóstrata acredita que eu comprei aquela citarista para mim, a velha me deu a entender isso.* (*voltando a falar*)[665] De fato, quando a vi por aqui, talvez [620] enviada à procura

---

[660] Acúmulo de sinônimos, típico da linguagem idosa em Terêncio. Cf. Karakasis (2005: 73).

[661] Mantemos, na tradução a antítese entre *minus* (v. 605) e *magis* (v. 605 e 606) dos versos originais.

[662] Donato (1963:) aponta que Micião usa dois adjetivos para expressar sua concordância resignada com Hegião: *recte* (v. 609), associado à elocução e argumentação do velho e *bene* (v. 609), associado ao campo das ideias, da verdade contida em suas palavras. Nossa tradução tenta contemplar o uso de dois termos distintos, mas relacionados.

[663] De acordo com Duckworth (1994: 368), entre os versos 610-7 temos um dos raros metros líricos na comédia de Terêncio. De acordo com Questa (1959: 330-1) a métrica é deixada em aberto com pequenas variações nas famílias de manuscritos α e ∑. Nesses momentos em que Terêncio se aproxima de um *cantica*, há uma longa lista de versos trocaicos e iâmbicos interpolados por outras medidas. Segundo a edição de Kauer e Lindsay (1990: 329) haveriam trímetros cataléticos datílicos (v. 610), tetrâmetro coriâmbico (v. 611), trímetro coriâmbico (v. 613), dátilo trocaico (v. 614-5) e hexâmetro catalético coriâmbico (v. 616-7). Para Rodrigo Gonçalves (2016: 44), tais metros podem ser agrupados sob a categoria de versos líricos, havendo predominância de coriambos e dátilos. Fizemos uma possível tradução em versos para tal seção em octassílabos que, embora não contemple a polimetria, permite uma aproximação com o caráter cantado dos versos: *Como se flagela minh'alma!* / *Súbito tormentos me afligem / Tanto que não diviso o que / Devo fazer ou como agir. / Membros meus de medo estremecem, / Meu temor a mente bloqueia, / em minha cabeça não há / ideia alguma a sustentar! / Como escapar da confusão? / Agora pesa sobre mim / não sem razão grande suspeita: / Crê Sóstrata que comprei tal / citarista para mim, a / velha me deu a entender isso.* Ainda segundo Questa, *excrucior animi* (v. 610) tem um uso formular (cf. também Varrão, fr. 38 pp. 202 Fun), abrindo ou fechado uma seção e indicando uma unidade métrica. Nesse sentido, o estilo de Ésquino se eleva, seu léxico se torna mais meditativo. Buscamos contemplar, nesse monólogo, em muitos momentos, o tom mais elevado e reflexivo do rapaz. Por isso, o emprego da palavra "alma" nesse verso, bem como o futuro do presente regular, ao contrário do que fizemos ao longo da peça em momentos de elocução mais rasteira, em que empregamos o presente com gerúndio.

[664] Em latim, Ésquino alega não haver ideia em seu peito (*pectore* v. 613). Optamos por adaptar para "cabeça", considerando que, em português brasileiro, o usual é que seja nela que os pensamentos habitem.

[665] Em 618, Ésquino retoma o septenário trocaico, para em seguida, empregtar o octonário iâmbico até o verso 624. Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).

da parteira, fui a seu encontro. Perguntei como Pânfila estava, se já em trabalho de parto e se por isso ela procurava pela parteira. Ela gritou: "Vá embora, vá embora, já, Ésquino! Você já nos fez promessas demais e, até agora, sua confiança foi uma ilusão". "Como?", eu perguntei, "Por favor, que negócio é esse?". "Passe bem, fique com aquela de quem você gosta". Percebi na mesma hora do que elas suspeitavam, mas me contive para não falar sobre meu irmão para aquela fofoqueira e tudo se espalhar. [625][666] Mas o que vou fazer agora? Direi que ela é de meu irmão? Isso não deve ser divulgado por aí de jeito nenhum. Vou deixar para lá: pode ser que não venha à tona. Eu mesmo tenho medo de que não acreditem, tudo que aconteceu é muito verossímil: fui eu quem a raptou, eu mesmo fiz o pagamento, eu a levei para casa. Reconheço que isso está acontecendo por culpa só minha, pois não contei ao meu pai [630] como as coisas se passaram. Devia ter implorado para casar com ela e tudo estaria resolvido agora… (*subitamete decidido*) Mas, acorde, Ésquino, cabeça erguida! Em primeiro lugar, é isto que vou fazer: vou até elas pedir perdão agora. Baterei à porta. (*suspende o movimento*) Estou perdido! Que infeliz eu sou, sempre sinto calafrios quando começo a chamar[667] a essas portas! (*finalmente bate*) Olá… olá… É o Ésquino.[668] Alguém abra logo essa porta. (*para e escuta*) [635] Alguém está vindo. Vou para lá. (*afasta-se)*

(*Micião sai da casa de Sóstrata. Para no batente e fala ao interior da casa*)

Micião: Faça como eu disse, Sóstrata. Vou encontrar Ésquino para avisar como tudo correu. (*volta-se para o palco*) Mas[669] quem estava chamando à porta?

Ésquino: Por Hércules, é meu pai! Estou perdido!

Micião: (*olha na direção do filho*) Ésquino?

Ésquino: (*à parte*) Mas o que será que ele veio fazer aqui?!

Micião: Foi você quem bateu à porta?[670] (*Ésquino, aturdido, não responde. Micião se dirige ao público*) Não diz nada. Por que não brinco com ele um tantinho? É melhor assim, [640] já que ele próprio não quis me contar deste caso. (*a Ésquino*) Não me responde?

Ésquino: A essa porta não mesmo, que eu saiba.

---

[666] Septenários trocaicos do 325-37. Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).

[667] *Pultare* (v. 633) é um arcaísmo na fala de Ésquino (cf. Karakasis, 2005: 61). Optamos por modificar a tradução e usar uma construção menos usual, como "chamar a essas portas". A mesma construção é emrpegada por Micião no verso 637 a seguir.

[668] Sobre bater à porta na comédia, cf. Duckworth (1994: 117): "[...] knocking was a conveniente method of summoning a person from a house. An actor states: 'I'll knock at the door' (*foris pultabo*)' and the character desired appearswith the words: 'Who is knocking?' or 'Why do you knock?' ow 'Who is breaking down the door?'". A passagem de *Adelph.* subverte essa expectativa, ao colocar diante de Ésquino uma personagem pela qual ele não esperava.

[669] Micião usa o *autem* (v. 638) como um indício de indignação. Donato afirma que se trata de um sinal de elevação discursiva e de caráter, apropriado para a tragédia, por exemplo (*apud* Karakasis, 2005: 110).

[670] Do v. 638-78, temos apenas senários iâmbicos. Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).

Micião: (*dissimulando*) É claro. Eu me admiraria se você tivesse algum negócio a tratar aqui. (*percebendo que Ésquino se envergonhou, fala ao público*) Seu rosto enrubesceu: tudo está bem.

Ésquino: (*recompondo-se*) Diga, por favor, pai, o que você quer com esse lugar?

Micião: Eu mesmo, nada. [645] Um amigo me trouxe do foro para cá, há pouco, como seu defensor.

Ésquino: O quê?

Micião: Vou lhe dizer: moram aqui umas mulheres muito pobrezinhas. Acho que você não as conhece... tenho certeza, na verdade, já que não faz muito tempo que mudaram para cá.

Ésquino: (*nervoso*) Adiante, o que mais?[671]

Micião: [650] Há uma moça morando com a mãe.

Ésquino: Adiante.

Micião: A moça é órfã de pai. Esse meu amigo é muito próximo da família (*pausa dramática*): a lei o obriga a casar com ela.

Ésquino: Estou perdido!

Micião: (*simulando preocupação*) O que foi?

Ésquino: (*buscando se recompor*) Nada, estou bem. Prossiga.

Micião: Ele veio para levá-la com ele… já que mora em Mileto.

Ésquino: Como? Ele vai levar a moça com ele?

Micião: [655] Assim é.

Ésquino: Para Mileto? Por favor!

Micião: Sim.

Ésquino: Estou de coração partido. E quanto a elas, o que dizem?

Micião: O que acha que elas diriam? Nada, é claro. A mãe veio com uma conversa de que nasceu um menino de um outro homem. Não sei de quem, ela não disse o nome. Este teria prioridade, não convinha dá-la a outro.

Ésquino: (*animando-se timidamente*) [660] Ora, e não acha isso justo? Além disso…

Micião: Não.

Ésquino: (*sergurando-se a muito custo*) Mas, como não? Então ele vai levá-la daqui, pai?

Micião: E por que não levaria?

Ésquino: Vocês agiram com dureza, sem misericórdia e também, se posso dizer

[671] Conversando com um idoso, Ésquino usa de expressões repetidas para se expressar (cf. Karakasis, 2005: 77): *tum poestea* (v. 649).

abertamente, pai, de modo indigno de um homem livre.[672]

Micião: [665] Por que está falando assim?

Ésquino: E ainda me pergunta? O que vai ser daquele pobre coitado – já pensaram nisso? – o que ficou com ela primeiro, o infeliz que talvez vá sofrer de amor por ela quando, na sua frente, diante de seus olhos, ela for arrebatada e levada. Que crime vergonhoso, pai!

Micião: [670] Qual a razão disso? Quem a desposou? Quem a deu em matrimônio? Quando e com quem se casou? Quem causou essa situação? Por que ficou com quem não lhe pertencia?

Ésquino: E não seria melhor manter em casa uma moça já crescida até que venha um parente para cá? Isso, pai, [675] lhe digo que teria sido justo e isso defendo.

Micião: Ridículo! Por que eu diria algo contrário à causa à qual fui chamado para interceder? Mas isso não é problema nosso, Ésquino, o que temos a ver com elas? (*começa a se deslocar em direção à casa, mas para*) Vamos, venha. O que foi? Por que está chorando?[673]

Ésquino: Pai, por favor, me escute.

Micião: Ésquino, eu sei, ouvi tudo. [680] Porque te amo, quanto mais você faz as coisas, mais eu me preocupo.

Ésquino: Gostaria de merecer que você me amasse por toda sua vida, pai. Por isso me envergonha profundamente ter falhado com você.

Micião: Eu acredito, por Hércules, pois sei que seu coração é bom, eu só me preocupo que você seja irresponsável demais. [685] Em que cidade você acha que vive, por acaso? Você violou uma moça na qual não tinha o direito de tocar. Agora, certamente que foi um erro, um dos maiores, mas ainda sim,[674] humano: acontece com os melhores. Mas depois que aconteceu, me diga, você analisou a situação? Ou ainda tentou descobrir [690] o que fazer ou como fazer? Se você mesmo se envergonhava de me contar isso, como eu poderia saber? Enquanto você hesitava, dez meses se passaram. Você negligenciou[675] a si mesmo, aquela coitada e o recém-nascido, que também são responsabilidades suas. Por quê? Achava que os deuses cuidariam disso para você enquanto dormia e que ela, sem você se esforçar, iria para casa, para o seu leito? Não gostaria que você fosse irresponsável dessa forma em outras ocasiões. (*mudando a um tom ameno e conciliador*) [695] Mas se anime, você vai casar com ela.

---

[672] Ésquino fala com uma personagem idosa e emprega uma característica sintática típica de um *senex*: o acúmulo de expressões com valor semelhante (Cf. Karakasis, 2005: 69-70).
[673] Do v. 679-706, temos apenas septenários trocaicos. Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).
[674] Empregamo duas expressões em sentido semelhante: "mas" (adversativo) e "ainda sim" (concessivo), pois o mesmo ocorre em latim, marcando a fala de um idoso: *at tamen* (v. 687). Cf. Karakasis, 2005: 78.
[675] Micião emprega o verbo *prodi* (v. 692) marca de um discurso idoso. Optamos por "negligenciar" em lugar de "abandonar" por ser uma forma menos comum. Cf. Karakasis (2005: 73)

Ésquino: (*incrédulo*) O quê?

Micião: Anime-se, já disse.

Ésquino: Pai, eu suplico, não está brincando comigo agora, está?

Micião: Eu… brincando com você? Por quê?

Ésquino: Não sei, mas quanto mais eu desejo que isso seja verdade, mais tenho medo.

Micião: Vá para casa e ore aos deuses para receber sua esposa, ande.

Ésquino: [700] Como? "Esposa"... mas já?

Micião: Já.

Ésquino: Já?

Micião: (*rindo*) Já. O mais rápido possível.

Ésquino: (*subitamente formal*) Pai, se eu não o amo agora mais do que a meus próprios olhos, *que todos os deuses me atinjam.*[676]

Micião: (*divertido*) Como? Mais do que a ela?

Ésquino: Igual.

Micião: Perfeito!

Ésquino: (*subitamente alarmado*) Espere. Onde está o Milésio?[677]

Micião: (*rindo*) Já se foi. Partiu, tomou um navio. Mas o que você está esperando?

Ésquino: Pai, vá, é melhor você orar aos deuses, [705] pois é um homem muito melhor que eu, tenho certeza que eles vão atendê-lo antes.

Micião: Vou entrar para preparar o que precisa ser feito. Quanto a você, faça o que eu disse, se tem juízo (*entra na casa de Sóstrata*).

Ésquino: (*radiante*)[678] Mas o que é isso? Isso é ser pai? Isso é ser filho? Se fosse um irmão ou amigo, como seria mais compreensivo? Como não o amar? Como não o guardar dentro do peito? Oh! [710] E assim, com sua bondade, incutiu totalmente em mim um grande cuidado de não fazer por imprudência o que ele pode não querer: tomarei cuidado, consciente.

---

[676] *di me, pater, omnes oderint si...* (v. 701-2) Lit: "Que todos os deuses me odeiem, pai". Oração formular que indica juramento envolvendo testemunhas divinas e uma punição terrível caso a promessa não se cumpra. Propusemos uma pequena adaptação no verbo empregado, para que a construção soasse mais próxima ao português brasileiro.

[677] Nativo de Mileto, ou seja, Ésquino pergunta pelo suposto homem de Mileto, Hegião, que se casaria com Pânfila, segundo a mentira de Micião.

[678] Dos versos 707 ao 711 temos o único conjunto de versos desta comédia escritos em septenários iâmbicos. Plauto e Terêncio empregam tal verso em proporções relativamente próximas em suas obras: 1300 e 400 vezes, respectivamente. (Duckworth, 1994: 368). Durckworth (1994: 386) afirma que se trata de um metro "brincalhão", utilizado em momentos de jovialidade e alegria. A julgar pela situação que Ésquino se encontra, nos versos em questão, temos de concordar com o estudioso.

Mas estou demorando para entrar: por acaso eu é que vou me atrasar em meu casamento?[679]

(*Ésquino entra na casa de Micião. Profundamente indignado, Dêmea entra pela direita*)

Dêmea: Estou acabado de tanto andar. Que o grande Júpiter acabe com sua raça, Siro, e com suas instruções! [715] Rastejei[680] por toda a cidade, fui até a porta, até o lago… como não? Não havia oficina nenhuma, nem homem que dissesse ter visto meu irmão. Agora, com certeza, devo montar guarda em casa, até que ele volte.

(*Micião vem deixando a casa de Sóstrata. Fala com alguém do interior*)

Micião: Eu já vou, vou lhes dizer que não temos motivos para demora.

Dêmea: [720] Mas olha só ele, em pessoa. Estou lhe procurando há muito tempo, Micião.

Micião: E por quê?

Dêmea: Trago-lhe outras grandes desonras daquele bom jovem…

Micião: Lá vamos nós…

Dêmea: Essas são novas, dignas de pena capital!

Micião: Ora, já chega!

Dêmea: (*com mal contido prazer*) Ah, você não sabe que tipo de homem ele é.

Micião: Sei, sim.

Dêmea: Seu estúpido! Está sonhando que eu me refiro à citarista? Esse crime [725] foi contra uma moça, uma cidadã!

Micião: Eu sei.

Dêmea: (*horrorizado*) Como!? Sabe e admite isso?

Micião: Por que não admitiria?

Dêmea: Mas me diga, você não gritou, não perdeu a cabeça?

Micião: Não. Eu preferiria, claro…

Dêmea: (*transtornado*) Nasceu um menino…

Micião: (*formal*) Que os deuses o abençoem!

Dêmea: A moça não tem nada...

Micião: Já me contaram isso.

---

[679] O verso 712, último da fala de Ésquino é um octonário iâmbico. A ele, segue-se uma sequência de senários iâmbicos que permanece até o verso 854, que encerra o embate entre Dêmea e Micião e antecede o monólogo daquele.

[680] Dêmea fala *perreptaui* (v. 715), verbo típico de répteis e plantas, ressaltando seu vocabulário marcado por elementos do campo (cf. Karakasis, 2005: 109): traduzimos por "rastejar" por evocar a característica dos répteis principalmente.

Dêmea: … e terá de se casar sem dote.

Micião: Que seja.

Dêmea: [730] E o que vai acontecer agora?

Micião: Aquilo que a própria situação manda: a moça vai se mudar da casa dela para a nossa.

Dêmea: Oh, Júpiter! Temos de chegar a esse ponto?

Micião: O que mais eu poderia fazer?

Dêmea: O que você poderia fazer? Se a própria situação não o aflige, é claro que o dever de um homem é fingir que sim.

Micião: Já prometi a moça em casamento, acomodei a situação, as núpcias vão acontecer, [735] acabei com todo o medo: isso sim é o dever de um homem.

Dêmea: Você gosta de tudo isso, Micião?

Micião: Não, se pudesse mudar. Agora, como não posso, estou com o coração tranquilo. *A vida do homem é como um lançar de dados:*[681] *[740] se depois do arremesso não cai*[682] *o que é mais necessário, que se corrija por capacidade o que*[683] *aconteceu por casualidade.*

Dêmea: Você é um corretor, sem dúvida! Perderam-se vinte minas com aquela citarista graças à sua "capacidade": ela que, de qualquer modo, vai ser descartada por aí, a alto custo, quase de graça.

Micião: [745] Não é assim, e tampouco penso, seguramente, em vendê-la.

Dêmea: O que vai fazer, então?

Micião: Ela ficará em casa.

Dêmea: Pela honra dos deuses! Uma meretriz e uma mãe de família sob o mesmo teto?

Micião: Por que não?

Dêmea: Você acha que está bom da cabeça?

Micião: Tenho certeza que sim.

Dêmea: (*francamente assustado*) Que os deuses me dêem em bênçãos o que lhe deram em loucura![684] (*insinuante*) [750] Estou achando que você está fazendo isso para ter uma

---

[681] Em latim, temos a seguinte cnstrução: *quasi quom ludas tesseris* (v. 739). Bennet (1905: 77) afirma que se trata de uma construção apartir do verbo *ludo* e de um ablativo de relação. Uma tradução mais aproximativa dessa construção seria "brincar com dados".

[682] Karakasis (2005: 215) afirma que o verbo *cado* (v. 740) tem o significado de "acontecer". Optamos pela tradução literal considerando o movimento de arremesso dos dados. Outra opção possível seria com o verbo "sair".

[683] Marca da fala idosa, temos em latim a repetição de pronomes (cf. Karakasis, 2005: 74): *illud quod* (v. 740 e 741). Repetimos, na tradução, a palavra "que" três vezes: como pronome relativo, como conjunção e, novamente, como pronome relativo.

[684] *Ita me di ament, ut uideo tuam ego ineptiam* (v. 749). De acordo com Echols (1950: 188), trata-se de um cumprimento formular. Lit: "Que os deuses me amem na mesma medida em que vejo sua loucura". Buscamos uma expressão mais familiar ao português brasileiro.

companhia para tocar.[685]

Micião: E por que não?

Dêmea: E a recém-casada vai aprender esses costumes, também?

Micião: Exato.

Dêmea: E você, entre elas, dançando[686] malemolente com a corda?

Micião: (*dissimulado*) Correto.

Dêmea: Correto?

Micião: E você junto conosco, se for preciso.

Dêmea: Ai de mim! Não tem envergonha?

Micião: [755] Deixe logo de lado essa sua raiva, Dêmea, e fique animado e sorridente[687] para o casamento do seu filho, como convém. Vou falar com eles, volto depois disso.

(*Micião sai*)

Dêmea: Oh, Júpiter! Que vida! Que costumes! Que demência essa! Uma esposa que virá sem dote, uma citarista lá dentro, [760] uma casa pródiga dessas, um jovem perdido em luxos, um velho delirando! Nem que Salvação,[688] em pessoa, deseje preservar essa família,[689] vai conseguir!

---

[685] Dêmea dá a entender que Micião acolherá a citarista/meretriz para ter com quem se divertir. O velho usa de um eufemismo, tratando a meretriz pela sua função mais aceita socialmente. Rosivach (2013: 77) lembra que é possível intuir uma função sexual nas moças que pertenciam a um leno e eram conhecidas por algum talento musical, mesmo que seja exagerado entender *tibicina* e suas variações como um constante eufemismo para *meretrix*. Escolhemos adaptar *cantites* ("cantarolar" v. 750) por "tocar", pois traria um duplo sentido entre as práticas musical e sexual. Sobre a reunião das funções artísticas e sexuais em banquetes, cf. o quinto ato de *Stich.* de Plauto.

[686] Martin (1998: 208) nota que os romanos, ao contrário dos gregos, usualmente consideravam o ato da dança degradante (Cic. *Pro Mur.*). Contudo, a principal questão aqui, reside no ridículo da cena inapropriada de um homem de idade avançada dançando entre duas jovens mulheres. Martin (idem) admite ainda que Dêmea sugira que Micião fará um movimento sinuoso como o da corda *restim* (v. 752). Ressaltamos esse aspecto na tradução.

[687] Novo exemplo de acúmulo de adjetivos de semântica próxima, marcando o discurso dos idosos na comédia (cf. Karakasis, 2005: 69).

[688] Divindade feminina protetora romana.

[689] No original, temos uma oração subordinada adverbial condicional (*ipsa si cupiat Salus, seruare rorsus non potest hanc familiam*). Julgamos que a tradução mais literal "Se a própria Saúde desejar, manter essa família a salvo, não poderá" não transmitiria perfeitamente a sensação de desespero de Dêmea, a ponto de questionar o poder e uma divindade sobre a insanidade que reinaria na casa do irmão.

QUINTO ATO

Siro: (*falando consigo, deixando a casa de Micião, tem um recipiente com vinho numa das mãos*) Por Pólux, meu Sirozinho, você cuidou de si perfeitamente e cumpriu seu dever muito bem: [765] parabéns! (*espreguiça-se*) Mas é que depois de entrar e me empanturrar com tudo que tinha por lá, me apeteceu dar uma voltinha por aqui.

Dêmea: (*indignado, nota o escravo*) Veja só que exemplo de moral!

Siro: (*ao público*) E aqui está nosso velho. (*a Dêmea*) O que foi? Por que esse mau-humor?

Dêmea: (*tentando se conter*) Ora, seu bandido!

Siro: (*irônico*) Oh, mas já está derramando suas palavras por aqui, sabedoria em pessoa?[690]

Dêmea: (*iracundo, aperta os punhos olhando para o alto*) [770] Se calhasse de você ser meu…

Siro: (*provocador*) Aí você seria rico, Dêmea, e deixaria a salvo o que lhe pertence.

Dêmea: … garantiria que servisse de exemplo a todos.

Siro: (*em exagerada mistura de surpresa e indignação*) Por quê? O que foi que eu fiz?

Dêmea: E ainda pergunta? No meio de uma confusão daquelas, com um crime hediondo – que mal se resolveu –, você tomou um porre, bandido, [775] como se estivesse tudo bem.

Siro: (*ao público, entediado*) Para falar a verdade, seria melhor não ter vindo para cá.

(*São interrompidos pela entrada de Dromão, que deixa a casa de Micião)*

Dromão: Ei, Siro! Ctesifão está pedindo para você voltar...

Siro: (*exasperado, acena para Dromão*) Vá embora!

(*Dromão volta para casa rapidamente*)

Dêmea: (*alarmado*) O que ele disse de Ctesifão?

Siro: (*simulando despreo cupação*) Nada…

Dêmea: Ah, seu carniceiro! Ctesifão está lá dentro?

Siro: Não está, não.

Dêmea: Então por que ele disse seu nome?

Siro: (*desconversando*) É outro, um parasitazinho baixinho. [780] Você o conhece?

Dêmea: Já vou saber. (*ruma para a casa de Micião*)

---

[690] *tu verba fundis hic, sapientia!* (v. 769) Siro chama de Dêmea de "sabedoria". Optamos por "sabedoria em pessoa" que concretiza textualmente a ideia de que seu interlocutor é a encarnação da sabedoria, além de deter sentido irônico. Walter de Medeiros (1983: 142) opta por "Senhor Sabedoria", enquanto Agostinho da Silva (1954: 359) adota pontuação diferente, de modo que *sapientia* estivesse com *verba*: "tuas palavras sapientes". Rodrigo Gonçalves (2016: 50) faz "Sapiência"

Siro: O que está fazendo?[691] Aonde está indo? (*agarra Dêmea pelo braço*)

Dêmea: Me solte!

Siro: Não quero, já disse.

Dêmea: Não vai tirar a mão, seu saco de pancadas?[692] Ou prefere que eu rache sua cabeça aqui e agora?

(*Dêmea desvencilha-se de Siro, assustado, e entra na casa*)

Siro: (*vagamente interessado*) E lá vai ele... por Pólux, com certeza um convidado bem incômodo, especialmente para Ctesifão. O que eu posso fazer agora, até essa confusão se acalmar, [785] a não ser me enfiar em algum canto enquanto isso e tomar um porre deste vinhozinho? (*olha para o recipiente em sua mão. Resolvido*) É isso que vou fazer (*Siro entra na casa de Micião*)

(*Micião vem deixando a casa de Sóstrata e falando para o interior*)

Micião: Cuidei de tudo como prometi, Sóstrata, quando quiser… (*percebe um movimento brusco e a porta de sua casa batendo*) Mas quem é que bateu a porta da minha casa com tanta violência?

Dêmea: (*em desespero*) Ai de mim! O que posso fazer, como devo agir? Que grito ou queixa posso soltar?[693] [790] Oh, céus, oh, terra, oh, mares de Netuno!

Micião: (*avista o irmão e deduz o que o que o aflige. Ao público*) Coitado! Soube de tudo, por isso está gritando... acabou-se. Lá vem problema,[694] tenho que ajudá-lo.

Dêmea: (*percebendo o irmão, torna-se acusador*) Ali está ele! O corruptor de nossos filhos!

Micião: Vamos, controle essa fúria e volte a si.

Dêmea: (*respira fundo algumas vezes. Porém, ainda é ameaçador*) [795] Controlei... voltei... deixei todos os ataques de lado: vamos por na balança[695] o problema em si. O

---

[691] Para Echols (1950: 188) *quid agis* é uma exclamação formular, de modo que optamos por traduzir suas duas ocorrências (v. 60 e 780) da mesma forma: "o que está fazendo?".

[692] *mastigia* significa, de acordo com o dicionário Saraiva (2006: 717), aquele que tem apanhado muito ou que é merecedor do açoite. Walter de Medeiros (1983: 193) observa em nota que tal vocábulo é um grecismo popularizado, vindo do original *mastigías.* Karakasis (2005: 37) também confere ao termo um uso coloquial. A exoressão empregada na tradução busca contemplar o caráter informal e o valor semântico daquilo que é alvo frequente de golpes, mesmo que advinda de um contexto posterior.

[693] Para Karakasis (2005: 69) trata-se de outro exemplo de acúmulo de sinônimos na fala de uma personagem idosa. Nesse caso em particular, ressaltamos que Dêmea está em estado de desespero, por isso sua confusão reitera o uso de expressões com valor semelhante. O mesmo Karakasis (2005: 99-100) nos lembra que o vocativo *o* seguido de três elementos é um traço de linguagem elevada, algo que é, ainda de acordo com o estudioso, evitado nas falas do rústico Dêmea.

[694] Sobre essa interpretação e tradução, cf. Martin (1998: 213).

[695] Karakasis (2005: 109) nota que o verbo *putemus* (v. 796) tem um sentido financeiro original e Dêmea o emprega de modo figurado. Fantham (*apud* Karakasis, 2005: 109) afirma que tal uso de vocabulário reflete o

combinado entre nós – vindo justamente de você – foi que você não cuidaria do que é meu, nem eu do que é seu, não é? Responda!

Micião: De fato. Não nego.

Dêmea: (*eleva-se*) Então por que ele está bebendo agora na sua casa? Por que você recebeu meu garoto? [800] Por que pagou pela amante, Micião? Por que tenho menos direito sobre o que é seu do que você tem sobre o meu? Já que eu não cuidei do seu, você não deve cuidar do meu.

Micião: Você não está falando com justiça.

Dêmea: Não?

Micião: Há um velho ditado que diz que entre amigos tudo é comum.

Dêmea: [805] (*entre irônico e exasperado*) Engraçado esse pensamento brotar justo agora!

Micião: (*conciliador, mas ainda autoritário*) Escute um pouco, Dêmea, se não for incômodo. Em primeiro lugar, se o que o incomoda são despesas com os filhos, peço que faça esta reflexão: antes, você criava os dois com o que tinha, [810] porque pensava que seus bens seriam suficientes para ambos. Também acreditava, então, que eu deveria me casar. Sustente esse mesmo velho pensamento e economize, lute, poupe, faça todo o resto que quiser: guarde essa glória para você. [815] Quanto aos meus bens – que chegaram até eles, contrariando as expectativas – deixe que os rapazes usufruam. Nada vai sair do seu patrimônio e, o que sair do meu deve ser considerado como parte do lucro total. Pense bem nessa sua cabeça, Dêmea, por favor, e pare de incomodar a mim, a eles e a você mesmo.

Dêmea: [820] Não estou ligando para isso, mas o caráter dos dois…

Micião: Espere: eu sei, já ia chegar lá. Há muitos sinais num homem,[696] Dêmea, a partir dos quais se pode facilmente traçar conjecturas. Por eles, pode-se dizer, quando dois fazem a mesma coisa: "Este pode fazer isso sem punição; aquele, não". [825] Não porque o ato seja diferente, mas por causa de quem praticou. Enxergo esses sinais neles e me fazem confiar que eles serão como queremos. Vejo que têm sabedoria, que são inteligentes,[697] respeitosos quando devem e que se amam, percebe-se que são de mente e espírito dignos de um homem livre. A

materialismo de Dêmea, ou seja, sua forte conexão com o mundo real em detrimento de conceitos *a priori* abstratos. Tentamos nos aproximar do efeito original empregando a expressão "por na balança".

[696] Karakasis (2005: 103) nota que o uso de *homo* (v. 821-2) significando "alguém" é um traço distintivo da fala idosa na comédia.

[697] Acúmulo de sinônimos típicos da fala idosa, cf. Karasasis (2005: 69).

qualquer hora você poderia [830] pô-los na linha.[698] Mas talvez, quem sabe,[699] você tema que eles sejam um pouco gastadores. Oh, meu caro Dêmea, com a idade nos tornamos mais sensatos com tudo, apenas um único[700] vício a velhice traz aos homens: todos ficamos mais atentos às posses do que o necessário. [835] Os anos bem vão lhes corrigir isso.

Dêmea: (*inconformado*) Tomara que esses seus bons argumentos e esse espírito tranquilo não ponham a perder a nós e aos seus, Micião.

Micião: Cale-se, não vai acontecer. (*saboreando a vitória*) Esqueça logo isso. Fique do meu lado, desta vez, desamarre essa cara.

Dêmea: De fato, o momento exige isso: [840] é o que devo fazer. Mas depois, ao[701] primeiro raio de sol, eu me vou daqui para o campo com meu filho imediatamente…

Micião: Por mim, pode ser até de noite: hoje, apenas, alegre-se.

Dêmea: ... e essa tal citarista vou arrastar para lá junto comigo.[702]

Micião: (*divertido*) Um ataque certeiro: desse jeito vai segurar seu filho lá de uma vez por todas, [845] desde que fique de olho[703] nela.

Dêmea: O que os meus olhos vão ver é isto: farei com que ela fique coberta de cinzas, fumaça e farinha cozinhando e moendo. Depois disso, em pleno meio dia, farei com que ela colha os grãos: vai voltar mais queimada e torrada que carvão.

Micião: Muito bem. [850] Já até sei, agora: (*remedando Dêmea*) "E mais, mesmo se meu filho não quiser, vou obrigá-lo até a deitar-se junto com[704] ela!".

Dêmea: Fazendo piada? Sortudo, que continua com essa disposição! Eu sinto que…

Micião: Ih, vai começar de novo?

Dêmea: Chega, chega… desisto.

Micião: Vá para dentro, então, e festejemos o dia pelo motivo para o qual ele foi dedicado.

(*Micião sai. Dêmea, só, inicia um monólogo*)

---

[698] Em latim, temos *redducas* (v. 830), traduzível também como "reconduzí-los ao bom caminho". Optamos pela tradução "por na linha" por ser uma expressão usual em português e por trazer a ideia de um caminho certo a ser seguido.
[699] *At ... tamen* (v. 830) redundância de conjunções na fala idosa. Cf.Karakasis (2005: 76).
[700] *solum ... unum* (v. 833) redundância na fala idosa, por isso a tradução por "um único". Cf. Karakasis (2005: 75).
[701] O emprego da forma *cum primo luci* (v.841) remete a uma construção arcaica, de acordo com Donato (*apud* Karakasis, 2005: 48). Optamos pela tradução mais formal "ao primeiro", visando a recriar o sabor arcaico em português brasileiro do latim original.
[702] *una ... cum* (v. 843) redundância de conjunções na fala idosa. Cf. Karakasis (2005: 75).
[703] Em latim, *ut illam serves* (v. 845), numa tradução mais literal "desde que a vigie". Optamos pela tradução empregada para criar um paralelismo e um jogo de palavras entre esta fala de Dêmea e a que vem a seguir, com o verbo *uidero* (v. 845).
[704] *una ... cum* (v. 851) redundância de conjunções na fala idosa. Cf. Karakasis (2005: 75).

Dêmea: [855][705] Nunca houve um homem – mesmo que tenha feito cálculos[706] para a vida tão bem – a quem a vida, a idade, ou a vivência não tenha trazido algum conselho ou novidade, fazendo com que, com a experiência, negligenciasse o que achava saber ou que repudiasse o que julgava mais importante. Foi isso que aconteceu comigo, agora, porque já estou pondo de lado a vida dura que eu vivi sem trégua até hoje, [860] de uma hora para outra. E tudo por quê? Percebi, pelos fatos em si, que não há nada melhor em um homem do que a clemência e a bondade.[707] Para quem quiser, é fácil reconhecer que isso é verdade, pelo exemplo do meu irmão e meu.

Ele sempre levou a vida no ócio, em banquetes, sendo clemente, calmo, sem atacar ninguém, sorrindo para todos, [865] viveu para si mesmo, gastou consigo: todos o louvam e o querem bem. E eu, aquele bicho do mato,[708] nervoso, triste, sovina, grosseiro, controlador… meti uma esposa dentro de casa: quanta miséria eu vi ali! Nascem os filhos: outras dores de cabeça. Ah, consumi minha vida e meus anos nessa dedicação a eles, dando o meu melhor. [870] E agora, passados os anos, este é o fruto que colho deles pelo meu esforço: ódio. Aquele outro, sem trabalho, fica com as coisas boas da paternidade. A ele, amam; a mim, evitam. A ele confiam todas as ideias, a ele querem bem, junto dele os dois estão; e eu estou abandonado. Que ele viva, eles querem; pela minha morte, com certeza, eles esperam. Assim, *meus* filhos, [875] criados com o *meu* esforço enorme, ele pegou para si sem custo nenhum. Eu fico com todo o sofrimento, ele, com as alegrias. (*sacudindo a cabeça como se espantasse o pensamento*) Vamos, vamos, vejamos o contrário, se eu conseguiria falar com carinho e fazer boas ações, já que ele me chama para isso. Eu também exijo ser amado e muito estimado pelos meus filhos. [880] Se isso acontecer dando e sendo condescendente, ninguém vai me superar. Vai faltar dinheiro, mas isso não me preocupa nada, já que sou tão velho.

(*Siro entra em cena, procurando por Dêmea*)

Siro: Ei, Dêmea, seu irmão está pedindo que não vá para longe.

Dêmea: (*visivelmente cortês*) Quem é esse homem? (*num exagerado cumprimento*) Oh,

---

[705] O monólogo de Dêmea (v. 855-81) se constrói inteiramente com septenários trocaicos. A entrada de Siro marca o retorno aos senários iâmbicos, que persistirá até o verso 933. Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).

[706] Karakasis (2005: 109) nota que a expressão *subducta ratione* (v. 109) tem um sentido financeiro original e Dêmea o emprega de modo figurado. Fantham (*apud* Karakasis, 2005: 109) afirma que tal uso de vocabulário reflete o materialismo de Dêmea, ou seja, sua forte conexão com o mundo real em detrimento de conceitos *a priori* abstratos.

[707] Acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 73): *facilitate ... clementia* (v. 861). No monólogo de Dêmea, o mesmo ocorre em *clemens, placidus* (v. 864), *aegretis saeuos trstis* (v. 866), *uitam ... aetatem* (v. 869) e *amant ... diligunt* (v. 872-3).

[708] Em latim, *agresti'* (v. 866). Optamos por "bicho do mato" por ser uma forma pejorativa, em português brasileiro, de se referir aos habitantes do campo cujos hábtos diferem dos urbanos. Agostinho da Silva (1954: 364) traduz por "selvagem", e Walter de Medeiros (1983: 153) por "labroste".

Siro, meu caro, tudo bem?[709] Como vai? Como estão as coisas? [710]

Siro: (*estranhando*) Tudo bem…

Dêmea: (*à parte*) Ótimo! Já comecei com três coisas [885] contrárias à minha natureza: "oh, meu caro, como vai, como estão as coisas". (*ao escravo*) Você tem se mostrado um escravo nem um pouco desprezível e, gostaria de lhe retribuir de bom grado.[711]

Siro: (*ainda confuso*) Obrigado…

Dêmea: Ora, Siro, é a verdade e, dentro em breve,[712] você vai ter a prova.

(*Geta entra no palco falando com Sóstrata, dentro da casa*)

Geta: Senhora, eu vou lá[713] buscá-los para que [890] venham o mais rápido possível até a moça. (*nota o velho*) Mas é Dêmea! (*cumprimentando-o*) Tudo bem?

Dêmea: Olá, qual é o seu nome?

Geta: Geta.

Dêmea: (*caricaturalmente enfático*) Geta, hoje julgo em meu coração que você é o homem de mais elevado valor. De fato, para mim, escravo de confiança é aquele que cuida dos interesses de seu patrão, como vi você fazer, Geta, e, [895] por causa disso, se tiver oportunidade, vou lhe fazer bem. (*à parte*) Agora me preparo para ser afável e ter um bom resultado.

Geta: (*tocado, retribui*) Bondade sua pensar assim.

Dêmea: (*à parte*) Devagarzinho, vou conquistando essa ralé.

(*Ésquino vem ao palco também falando sozinho*)

Ésquino: Eles querem mesmo é me matar[714], preparando um casamento formal desses: [900] gastaram o dia todo em preparativos.

Dêmea: Como estão as coisas, Ésquino?

Ésquino: Olá, meu pai, estava por aqui?

Dêmea: Sim, por Hércules, eu, seu pai de verdade pelo espírito e pela natureza, que o

---

[709] Orientamos nossa proposta de tradução do cumprimento *salue* pelo que diz Echols (1950: 188). O estudioso afirma que tal cumprimento é formular, mas possibilita brincadeiras com o sentido original do verbo, relacionado a "estar bem". Decidimos manter essa possibilidade na tradução, usando a saudação "tudo bem?".

[710] Acúmulo de expressões de mesmo valor na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 69): *quid fit? Quid agitur* (v. 883 e 885).

[711] Note-se, como faz Karakasis (2005: 109) que Dêmea tem um vocabulário bastante restrito quando decide se tornar uma pessoa gentil. Ele repete *lubens bene faxim* (v. 887 e 896), mostrando que não tem o hábito de agir com tais maneiras.

[712] Karakasis (2005: 63) considera a substituição de *cito* por *propediem* (v. 888) como uma marca do discurso idoso. Optamos por uma expressão fora do usual para contemplar essa alternância.

[713] Para Karakasis (2005: 75), termos *huc ad hos* (v. 889) é uma redundância típica da linguagem idosa. Buscamos traduzi-la com "vou lá".

[714] *Occidunt mequidem dum nimi sanctas nuptias student facere* (v. 899) Lit: "Estão me matando, mesmo, enquanto preparam um casamento tão formal".

ama mais do que a seus próprios olhos. Mas, eu lhe pergunto: por que ainda não levou a moça para casa?

Ésquino: É o que eu quero, mas estão me atrasando, na verdade: [905] estão procurando uma flautista e um himeneu para cantar.

Dêmea: Puxa, que tal ouvir este velho?

Ésquino: O que é?

Dêmea: Dispense esse himeneu, os convidados, as tochas e as flautistas e mande derrubar esse muro do jardim o quanto antes. Carreie-a[715] para cá, transforme tudo numa casa só e [910] traga a mãe e a família toda até nós.

Ésquino: (*comovido*) Adorei, meu pai maravilhoso!

Dêmea: (*à parte*) Ora! Já estou sendo chamado de "maravilhoso". As portas da casa do meu irmão vão se escancarar, ele vai levar uma multidão para dentro de casa e gastar uma fortuna. E eu? Eu, maravilhoso, vou cair nas boas graças. [915] Ponham as vinte minas na conta do Sr. Generosidade.[716] (*a Siro*) Siro, o que está esperando para ir fazer?

Siro: Fazer o quê?

Dêmea: Derrubar o muro. (*a Geta*) E você, transporte-as lá para dentro.

Geta: (*satisfeitíssimo*) Que os deuses o abençoem, Dêmea, pois vejo você cuidar de coração do destino de nossa família.

Dêmea: (*magnânimo*) Julgo que são pessoas dignas. (*a Ésquino*) [920] Você o que diz?

Ésquino: Tenho a mesma opinião.

Dêmea: É muito mais correto do que trazer para cá uma mulher se recuperando do dolorido parto pela rua.

Ésquino: De fato, meu pai, não vejo nada melhor.

Dêmea: (*contendo o orgulho*) Eu sou assim. (*despreocupadamente*) Mas olha, Micião está saindo de casa.

(*Micião sai de casa, irritado, falando com os escravos no interior da casa*)

Micião: Meu irmão mandou? Onde ele está? (*avistando Dêmea*) Você dá ordens por aqui, Dêmea?

---

[715] O uso do verbo *transduce* (v. 910 e 917) representa um arcaísmo na fala de Dêmea (cf. Karakasis, 2005: 51). Usamos o verbo "carreá-lar" por er um contexto de uso menos usual.

[716] *Iube nunciam/ dinumeret ille Babylo viginti minas* (v. 914-5), literalmente "Mande-se, agora, aquele Babilo bancar as vinte minas". *Babylo*, de acordo com o dicionário Saraiva (2006: 136) significa gastador, pródigo, dissipador, mas é usado, em Terêncio, como nome de escravo. Colocar "o Sr. Generosidade" emprega *Babylo* como sobrenome da personagem, mantendo a dupla característica de ser adjetivo e, ao mesmo tempo, substantivo próprio. Rodrigo Gonçalves (2016: 56) interpreta o adjetivo como relacionado ao povo da babilônia, tido como gastador.

Dêmea: [925] Na verdade, eu comandei[717] neste caso e em todos os outros que pude para que juntássemos nossas famílias ao máximo, protegêssemos, ajudássemos, casássemos…[718]

Ésquino: (*a Micião*) É isso que eu peço, pai.

Micião: (*não sendo possível contrariar a fala de ambos*) Não penso diferente.

Dêmea: Na verdade, por Hércules, é isso que se espera de nós. (*olhando para Micião*) Antes de mais nada, temos a mãe da esposa dele...

Micião: Temos… e daí?

Dêmea: [930] … distinta e decente…[719]

Micião: (*indiferente*) É o que dizem.

Dêmea: … nascida há um tempo…

Micião: Eu sei.

Dêmea: … já não poderá cuidar dela por muito tempo. E não existe ninguém para ajudá-la, é sozinha…

Micião: Aonde você quer chegar?

Dêmea: É justo que você se case com ela e que você (*agora a Ésquino*)[720] lute para que isso aconteça.

Micião: (*alarmado*) Ora! Que *eu* me case?

Dêmea: Sim, você.

Micião: Mas *eu*?

Dêmea: Você, já disse.

Micião: (*gesto indignado de desprezo*) Está louco.[721]

Dêmea: (*paródico*) Se você fosse mais humano, faria [935].[722]

Ésquino: (*suplica a Micião*) Pai!

Micião: Mas por que você lhe dá ouvidos, seu bobo?

Dêmea: Isso é perda de tempo, não pode ser diferente.

Micião: (*novo gesto de desgosto e desprezo*) Está delirando.

Ésquino: Por favor, meu pai, eu imploro.

---

[717] *Ego uero iubeo* (v. 925) é uma construção típica de personagens elevadas, de acordo com Karakasis (2005: 118). Optamos pela tradução como "comandar" porque traria uma elevação ou solenidade maior a seu discurso.
[718] Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 69).
[719] Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 69)
[720] Cf. Martin (1998: 231): "**933 *te… te:*** Micio and Aeschinus respectively".
[721] Do verso 934-55, temos octonários iâmbicos que serão interrompidos apenas nos versos 956-7 (senários iâmbicos) para prosseguirem até 958. Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).
[722] Cf. tradução dos versos 107.

Micião: (*a Ésquino*) Também está louco, deixe disso!

Dêmea: (*insinuante*) Vamos, concorde com seu filho.

Micião: Você está bom da cabeça? Eu, do alto dos meus sessenta e cinco anos virando recém-casado… e com aquela velha acabada? Vocês querem me causar isso?

Ésquino: [940] Faça, eu mesmo prometi a elas.

Micião: (*indignado*) Mas *você* prometeu? Doe o que é seu, menino!

Dêmea: Vamos, como seria se eu te pedisse um favor maior?

Micião: Como se esse não fosse o maior!

Dêmea: Concorde!

Ésquino: Não se irrite!

Dêmea: Faça, prometa.

Micião: Vocês não vão parar com isso?

Ésquino: Não, a menos que você aceite.

Micião: Isto é violência!

Dêmea: (*cruel*) Vamos, seja generoso, Micião.

Micião: (*resignado*) Ainda que eu ache isso errado, estúpido, absurdo e contrário à minha vida,[723] [945] se é isso que vocês tanto querem, que seja.

Ésquino: Você agiu bem, com razão eu o amo.

Dêmea: (*simulando plácida felicidade*) É verdade. (*à parte*) O que direi agora, depois de proclamarem o que eu queria? O quê?[724] (*a Micião*) Agora, ainda resta Hegião, aquele conterrâneo, nosso vizinho pobre: devemos fazer algo por ele.

Micião: Fazer o quê?

Dêmea: Há aquele pequeno terreno, debaixo da cidade, que você aluga. [950] Vamos dar-lhe para obter sustento.

Micião: (*contrariado*) E o terreno é pequeno, por acaso?[725]

Dêmea: Devemos fazê-lo, mesmo que[726] seja grande: ele é como um pai para ela, é um homem bom e é um dos nossos, agora. Que seja tratado corretamente. Por fim, Micião, não estou fazendo minhas as palavras que você bem e sabiamente[727] disse há um tempo: "Todos

[723] Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 73). Tais sinônimos são menos frequentes em Micião, especificamente, o que nos leva a crer que, neste uso, Micião encontra-se num estado perturbado.
[724] Na edição de Kauer e Lindsay, o verso *quid nunc hoc restat?* (v. 947) é atribuído a Micião. Seguimos a proposta de Marouzeau que mantem o verso como fala de Dêmea.
[725] "Por acaso" foi empregado para contemplar o valor expletivo e de impaciência que o *autem* (v. 950) tem na fala de Micião. Sobre isso, cf. Karakasis (2005: 110).
[726] Sobre a conjunção *si* (v. 950) com valor concessivo, cf. Karakasis (2005: 111).
[727] Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 73).

temos vícios, pois na velhice ficamos presos demais às coisas"? Devemos [955] fugir desse estigma,[728] você disse com razão e convém que assim seja.

Ésquino: Meu pai!

Micião: Qual o sentido disso? Que lhe seja dado, se é isso o que quer.

Dêmea: Fico contente.[729] Agora é meu irmão de corpo e de alma. (*à parte*) Empalei-o com a própria espada.

(*Entra Siro*)

Siro: Fizemos o que pediu, Dêmea.[730]

Dêmea: [731] Você é um homem equilibrado.[732] Sendo assim, por Pólux, [960] penso aqui comigo[733] que é justo que Siro seja libertado hoje.

Micião: (*admirado e desprezando Siro*) Este aqui, liberto? E por que motivo?

Dêmea: Por muitos.

Siro: (*em profunda gratidão*) Oh, meu caro Dêmea, por Pólux que você é um homem bom! Com muito zelo eu cuidei daqueles dois para vocês desde que eram crianças: ensinei, aconselhei e sempre instruí[734] bem sobre tudo o que pude.

Dêmea: Isso é evidente. (*irônico*) E digo mais, encher a barriga fiado, [965] trazer prostitutas, preparar banquetes em plena luz do dia… não são tarefas de um homem qualquer.

Siro: Oh, que coração maravilhoso.

Dêmea: Além do mais, hoje ele foi o cérebro por trás da compra da citarista, cuidou de tudo:[735] é justo recompensá-lo, os outros se tornarão melhores.[736] Além disso, é o que ele

---

[728] Em latim, Terêncio emprega *macula* (v. 954) usado no sentido metafórico, como um defeito. Optamos por traduzi-lo como "estigma" por julgarmos que ele consegue transmitir a ideia de um defeito, mancha ou ferida e ainda trazer a ideia de uma marca própria, a saber, aquela proposta por Micião de que todos os velhos ficam presos demais a suas posses.

[729] Grant (1976: 235-8) afirma que a passagem dos versos 955-956 confunde os editores, que propuseram diversas alternativas de organização dos versos. O problema reside no verbo *gaudeo*, que, na edição de Kauer e Lindsay é falado por Micião, podendo ser um uso sincero (ou fingindo ser) ou deliberadamente irônico sobre doar um terreno para Hegião. Contudo, cria-se assim, um impasse métrico. Para solucionar, seguimos a edição de R. H. Martin (1998) e a italiana feita por Liza di Piazzi (2006), passando o verbo para Dêmea no v. 957.

[730] Do verso 959 até o final da peça, encontramos septenários trocaicos. Cf. Kauer e Lindsay (1990: 329).

[731] De acordo com McCarthy (2000: 24-5), a promessa de libertação ou de pequenas recompensas eram elementos comuns na sociedade romana para estimular os escravos a cumprirem seus deveres. O estudioso propõe que a autoridade existente entre senhor e servo, na prática, ia além das ordens e ameaças, simplesmente.

[732] Karakasis (2005: 109) ressalta que Dêmea tem um escasso vocabulário de gentileza, de modo que *frugi homo* se repete (v. 959; 982). Mais do que isso, poderíamos assumir que Dêmea ainda é influenciado pelas virtudes campesinas da economia, por isso, elogia apenas dessa forma.

[733] Novo caso de construção pleonástica na fala de uma personagem idosa, pois, uma vez dizendo *mea sententia*, não seria necessário *iudico* (v. 959-60).,cf. Karakasis (2005: 5) "Penso aqui comigo" tenta recriar essa construção pleonástica em língua portuguesa.

[734] Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 73).

[735] Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 73).

[736] Dêmea faz uma irônica sugestão de que, recompensando as "boas" atitudes de Siro, estabelecer-se-á um exemplo de conduta a ser seguido pelos outros escravos.

(*indica Ésquino*) quer.

Siro: (*à Ésquino*) É o que o senhor quer?

Ésquino: É o que eu quero.

Micião: (*a Ésquino*) [970] Se é o que você quer mesmo... Siro, venha aqui para perto de mim:[737] (*faz o gesto com as mãos sobre a cabeça do escravo*) você está livre.

Siro: Muito obrigado. Sou grato a todos e principalmente a você, Dêmea.

Dêmea: Fico feliz.

Ésquino: E eu também.

Siro: Eu acredito. (*arrisca-se*) Quem dera essa alegria fosse perpétua, ao ver Frígia, minha esposa, ser libertada junto comigo!

Dêmea: Uma mulher excelente, de fato.

Siro: (*a Micião*) [975] E que hoje primeiro deu de mamar a seu neto, filho do seu filho.

Dêmea: (*fingindo admiração*) Por Hércules, sério mesmo, se ela realmente foi a primeira a lhe dar de mamar, não há dúvida de que é justo que seja libertada.

Micião: Por causa disso?

Dêmea: Por causa disso. Depois você receberá a quantia de mim.

Siro: Que os deuses, Dêmea, sempre lhe concedam tudo o que desejar.

Micião: (*a contragosto*) Siro, você se deu muito bem hoje.

Dêmea: E mais, Micião, se você [980] cumprir mesmo com o seu dever e der a este aqui algum dinheirinho de onde ele possa obter sustento,[738] em pouco tempo ele devolverá.

Micião: Pior assim!

Dêmea: Mas ele é um homem equilibrado.

Siro: Eu vou devolver, por Hércules, apenas dê.

Ésquino: Vamos, pai!

Micião: (*respira fundo*) Vou pensar mais tarde.

Dêmea: (*confiante*) Ele dará.

Siro: (*a Dêmea*) Oh, que homem excelente!

Ésquino: (*também a Dêmea*) Oh, meu pai tão maravilhoso!

Micião: (*explode*) Mas que negócio é esse? O que foi que mudou seu jeito tanto assim de repente? [985] Que airosidade[739] é essa? Que generosidade tão súbita é essa?

---

[737] Novo caso de construção pleonástica na fala de uma personagem idosa, pois, uma vez dizendo *huc*, não seria necessário *ad me* (v. 970),cf. Karakasis (2005: 78).

[738] Dêmea se refere ao dever de um *patronus* para com seu cliente *libertus*, de lhe conceder por empréstimo algum dinheiro de onde este possa obter sustento. Cf. Martin (1998: 238).

[739] Micião emprega um arcaísmo em sua fala. Cf. Karakasis (2005: 61).

Dêmea: Eu vou lhe dizer. Para provar isto: [740] que esses aí te acham gentil e generoso[741] não por causa de uma vida verdadeira,[742] ou ainda porque você seja justo e bom, mas por concordar com tudo, deixar passar e ser[743] pródigo,[744] Micião. Agora, Ésquino, se minha vida lhe parece odiosa porque [990] não tomo o injusto por justo, nunca aceito[745] tudo sem pensar, você é livre: viva de gostos e de gastos[746], faça o que quiser. Mas, se preferir que aquilo que você não compreende durante a juventude, desejos irrefletidos, falta de pensamento, seja repreendido, corrigido ou apoiado na hora certa, [995] estou a seu dispor.

Ésquino: (*a Dêmea*) Confiamos em você, pai, você sabe melhor o que fazer. Mas e quanto a meu irmão, o que vai ser?

Dêmea: Eu permito que fique com ela… e que com esta seja a última!

Micião: Está correto. (*volta-se ao público*) Aplausos,[747] por favor! [748]

(*A peça chega ao fim*)

---

[740] Empregamos uma mudança na pontuação da tradução, em relação à adotada por Kauer e Lindsay na edição latina. No texto base, vemos dois pontos após *dicam tibi* (v. 985) e vírgula após *ut id ostenderem* (v. 986). Substituimos por ponto e por dois pontos, respectivamente, de modo que o restante do verso se configuraria como oração subordinada substantiva apositiva.

[741] Aliteração no original: *facilem em festiuom* v. 986. Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 73).

[742] Aliteração no original: *ex uera uita*. v. 987.

[743] Há um acúmulo de gerúndios em latim: *adsetando indulgendo et largiendo* (v. 987). Na tradução, essa repetição ocorre com infinitivos: "concordar", "deixar passar" e "ser pródigo".

[744] Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 73).

[745] Assonância no original: *omnia omino*. v. 990. Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 73): *omnnino* e *prorsus*.

[746] Novo caso de acúmulo de sinônimos na fala de personagens idosas, cf. Karakasis (2005: 73). Há também uma assonância no original (*effundite emite:* "compre, gaste" v. 991) que buscamos recriar na tradução.

[747] A edição de Kauer e Lindsay atribui o pedido de aplauso final ao Cantor: personagem protática cuja única função seria marcar o encerramento da peça. Sobre ela, Dupont (1988: 107) declara: "[...] à la fin de la comédie, paraît um autre personnage, qui est une personnification de l'autre partie du spetacle: le chanteur – *cantor*. C'est lui qui prononce le fameaux 'Etmaintenant applaudissez' concluant toute comédie". Tal personagem, ainda de acordo com a estudiosa, estaria presente ao longo de toda a peça, mas nunca pronunciando qualquer fala, mas participando das partes faladas e cantadas. Contudo, de acordo com Sharrock (2009: 252-3), essa notação de manuscritos data do período medieval (influenciada por Horácio, uma vez mais) sem refletir a prática efetiva do século II a.C. A estudiosa aceita a leitura de editores modernos como Barsby, Brink e Brown de que é pouco provável a existência de uma personagem convocada apenas para tal finalidade e atribuem o pedido de aplauso à personagem que fizera a última fala. Walter de Medeiros (1983) também faz sua tradução seguindo essa proposta. Se é Micião que faz esse pedido, sua resignação adquire uma profundidade ainda maior.

[748] O pedido de aplauso é formular no encerramento das peças de Plauto e Terêncio. Sobre isso, cf. Sharrock (2009: 250): "Applause is not a spontaneous response of pleasure and appreciation: it is a ritualised convention which itself plays a part in the act of performance [...] Terence is the more consistent, with three plays ending simply with *plaudite* (*And.*, *Hec.*, and *Ad.*) while the other three end *uos ualete et plaudite*".

IX. Referências Bibliográficas

9.1 Edições de Terêncio consultadas

GONÇALVES, R. T. *Os Adelfos de Terêncio.* Com introdução, tradução e notas do autor. Curitiba, 2016.

TERENCE. *Adelphoe.* Edited by R.H. Martin. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge University Press. Great Britain, 1998.

TÉRENCE. *Hécyre. Adelphes.* Tome III. Texte établi et traduit par J. Marouzeau. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1966.

TERENCE. *Comoediae.* Edited by Robert Kauer and Wallace M. Lindsay. Oxford University Press. New York, 1990.

_____. *Eunuchus*. Edited by John Barsby. Unitd Kingdon: Cambridge University Press, 1999.

_____. *Hecyra*. Edited with a commentary by Sander Goldberg. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

_____. *The Comedies.* Translated and with an Introduction by Betty Radice. Penguin Classics. London, 1976.

_____. *Phormio, The Mother in Law, The Brothers*. With an english translation by John Sargeaunt. Volume II. Loeb Classical Library. London, 1983.

TERÊNCIO. *A Comédia latina: Anfitrião, Os Cativos, Aululária, O Gorgulho, Os Adelfos, O Eunuco.* Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva. Edições de Ouro. Coleção Universidade. Rio de Janeiro, 1954.

_____. *Os dois irmãos.* Introdução, versão do latim e notas de Walter de Souza Medeiros. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra. Coimbra, 1983.

TERENZIO. *Adelphoe. Heautontimorumenos.* A cura di Lisa Piazzi. Oscar classici greci e latini. Oscar Mondadori. Italia, 2006.

9.2 Bibliogafia Antiga

ARISTÓFANES. *Nuvens*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1968.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1992.

_____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2015.

CARDOSO, I. T. *Estico de Plauto*. Introdução, tradução e notas: Isabella Tardin Cardoso. Campinas: Editora da UNICAMP, 2006. Coleção Lvmina.

CICERO. *Ad Atticum*. Ed. Shackleton Bailey. Stutgardiae: Teubner, 1987.

_____. *Brutus*. Trad. Hendrickson. Loeb Classical Library v. 28. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

_____. *Cato Maior, De senectute*. Introduction and commentary by J. G. F. Powell. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____. *De re publica. De legibus.* XVI. With english translation by Clinton Walker Reyes. Great Britain: Harvard University Press, 1988.

_____. *Discussões Tusculanas*. Trad. Bruno Fregni Basseto. Coleção do estudo acadêmico. V. 4. Uberlândia: Edufu, 2014.

_____. *Tratado da República*. Tradução, introdução e notas de Franciso de Oliveira. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2008.

[CÍCERO]. *Retórica a Herênio*. Trad.e intr. Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. São Paulo, Hedra, 2005.

EURÍPIDES. "Ifigênia em Áulis/ As Fenícias/ As bacantes". Trad. Mário da Gama Kury. 5ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GÉLIO, A. *Noites Áticas*. Tradução e notas: José Rodrigues Seabra Filho. Introdução: Bruno Fregni Basseto. Londrina: EDUEL, 2010.

HORACE. *Odes ande epodes*. By Michèle Lowrie. Oxford University Press: New York, 2009.

HORÁCIO. *Arte Poética*. Tradução de Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito, 1984.

PLAUTO. *Aulularia*. In: *A comédia Latina*. Prefácio, seleção tradução e notas de Agostinho da Silva. Edições de Ouro. Coleção Universidade: Rio de Janeiro, 1954.

_____. *Bacchides*. Edited with translation and commentary by John Barsby. Warminster: Aris & Phillips, 1986.

_____. *Menaechmi*. Edited by A. S. Gratwick. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

_____. *Mostellaria.* Trad. per Maurizio Bettini. Milano: Arnoldo Mondadori, 1991.

_____. *Persa.* Trad. per Maurizio Bettini. Milano: Arnoldo Mondadori, 1991.

_____. *Trinummus*. Trad. Por Enrico Cocchia. Torino: Chiantore, 1945.

_____. *Truculentus*. Edição, tradução e comentários de Walter Hofmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

SUETÔNIO. *A Vida dos Doze Césares.* Apresentação de Carlos Heitor Cony. Tradução

de Sady-Garibaldi. São Paulo: Ediouro, 2003.

TEOFRASTO. *Os caracteres.* Introdução, tradução e notas: Daisi Malhadas e Haiganuch Sarian. São Paulo: F.P.U., 1978.

VARRÃO. *Das coisas do campo*. Introdução, tradução e notas por Matheus Trevizam. Série Lumina. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

VITRUVIUS. *On architecture.* Translated by Frank Ganger. Vol. II. Loeb Classical Library. Cambridge University Press: Londn, 1934.

WESSNER, P. *Donatus Comentum Terenti*. Vol II. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana. Stuttgart, 1963.

9.3 Bibliografia geral

ALVAREZ, B. B. *Senário iâmbico em Plauto: efeitos em* Persa *e* Estico. Tese de doutorado apresentada à UNICAMP. Campinas, 2016.

ANDERSON, W. S. *The Roman Transformation of Greek Domestic Comedy. The Classical World*, Vol. 88, No. 3 (Jan. - Feb., 1995), pp. 171-180.

ARNOTT, W. G. *The end of Terence's 'Adelphoe': a postscript. Greece and Rome,* vol. 10, Nº 2, p. 140-144. Oct. 1963.

BAKER, Mona e SALDANHA, Gabriela – Routledge Encyclopedia of Translation Studies. 2nd. Edition. London &New York: Routledge, 2009.

BEACHAM, R. C. *The roman theatre and its audience.* Routledge. London, 1995.

BEARE, W. *The Roman Stage. A short history of latin drama in the time of the republic.* Methuen & Co. LTD. London, 1950.

BENNET, C. E. "The ablative of association". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 36 (1905), pp. 64-81.

BIANCO, M. M. *Ridiculi senes*. *Plauto e I vecchi da commedia*. Flaccovio Editore: Palermo: 2003.

BONNER, S. F. *Education in Ancient Rome*. Los Angeles: University of California Press, 1977.

BRAGION, A. S. L. *A fuga da Sogra: Mulheres, poesia e humor em Hecyra.* Tese de mestrado apresentada à UNICAMP. Campinas, 2016.

_____. *Os prólogos de Hecyra*. In: Língua, Literatura e Ensino. Vol. VII. Campinas, 2011.

BROWN, P. G. McC. *Love and Marriage in Greek New Comedy. The Classical Quarterly*, Vol. 43, No. 1 (1993), pp. 189-205.

BROWNE, R. A. *Types of Self-Recognition and Self-Reform in Ancient Drama*. *The American Journal of Philology*. Vol. 64, nº2 (1943), pp. 163-171.

BUSTOS, M. N. *Los Hermanos de Terencio: un conflicto de caracteres. Circe* No 13 / 2009 / ISSN 1514-3333 (impresa) / ISSN 1851-1724 (en línea), pp. 65-73.

CAIN, A. *Terence in Late Antiguity* in: AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL A. (eds.) "A companion to Terence". Oxford: Wiley- Blackwell, 2013, pp. 343-362.

CARDOSO, I. T. "*Ars Plautina: metalinguagem em gesto e figurino*". Tese de doutorado apresentada à USP. São Paulo, 2005.

_____. "Estico de Plauto: Considerações sobre convenções e singularidade". Dissertação de mestrado apresentada à USP. São Paulo, 2000.

_____. "Ilusão e engano em Plauto". In: CARDOSO, Z. A. & DUARTE, A. S. (orgs.) *Estudos sobre teatro antigo*. Pp. 95-126. São Paulo: Alameda, 2010.

CARDOSO, Z. A. *A Literatura Latina.* 3ª ed. rev. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

CLIFFORD, H. R. *Dramatic Technique and the Originality of Terence*. *The Classical Journal*, Vol. 26, No. 8 (May, 1931), pp. 605-618.

CONTE, G. B. *Letteratura latina: manuale storico dalle origini alla fine dell'imperio romano.* Firenze: Le Monnier, 1996.

COSTA, L. N. "Gêneros poéticos na comédia de Plauto: traços de uma poética imanente". Tese de doutorado apresentada à UNICAMP. Campinas: 2014.

CROCE, B. "Terence". In: *Philosophy, Poetry, History*. Translated by C. Sprigge. Oxford University Press, 1966.

CSAPO, E. *Is the Threat-Monologue of the "Servus Currens" an Index of Roman Authorship? Phoenix*, Vol. 41, No. 4 (Winter, 1987), pp. 399-419.

CUPAIUOLO, G. "Terenzio. Teatro e Società". Loffredo Editore: Napoli, 1991.

DINTER, M. "Sententiousness in Roman Comedy – a moralising reading". In *Roman Drama and its contexts.* Manuwald, G; Harrisson, S. & Frangoulidis, S (orgs.). Berlin/Boston: de Gruyter, 2016, p. 127-142 (trends in classics).

DOREY, T. A. *A note on the 'Adelphi' of Terence*. Greece & Rome, Vol. 9, No. 1 (Mar., 1962), pp. 37-39.

DUARTE, A. S. *A catarse na comédia*. Letras Clássicas. Departamento de Letras Clássicas e Modernas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2003.

_____. *Cenas de reconhecimento na poesia grega.* Campinas: Editora da

UNICAMP, 2012.

_____. *O dono da voz e a voz do dono. A parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP/ FAPESP, 2000.

DUCKWORTH, G. E. *The nature of Roman Comedy. A study in popular entertainment.* Second Edition with a Foreword and Bibliographical Appendix by Richard Hunter. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1994.

DUPONT, F. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental.* Paris: Aubier, 2007.

_____. *Le Théâtre latin*. Série "Lire l'Antiquité". Paris: Armand Colin Éditeur, 1988.

_____. *Teatro e società a Roma*. Seconda edizione. Bari: Laterza, 1995.

ECHOLS, E. C. *The Quid-Greeting in Plautus and Terence*. The Classical Journal, Vol. 45, nº 4 (Jan., 1950), pp. 188-1890.

EDWARDS, C. "The politics of immorality in ancient Rome". Cambridge University Press: Great Britain, 1993.

ENK, P. J. *Terence as an adapter of Greek Comedies. Mnemosyne*, Third Series, Vol. 13, Fasc. 2 (1947), pp. 81-93.

FANTHAM, E. *Roman Experience of Menander in the Late Republic and Early Empire. Transactions of the American Philological Association*, Vol. 114 (1984), pp. 299-309.

FERRERO, L. *La letteratura latina: profilo e testimonianze.* Firenze: Nuova Italia, 1959.

FITZGERALD, W. *Slavery and the Roman literary imagination.* Roman literature and its contexts. United Kingdon: Cambridge University Press, 2000.

FLICKINGER, R. C. "Dramatic Irony in Terence". *The Classical Weekly*, Vol. 3, No. 24 (Apr. 23, 1910), pp. 202-205

FOREHAND, W. E. *The Siro's role in Terence's "Adelphoe". The Classical Journal*, vol. 69, nº1, pp. 52-56. Oct.-Nov. 1973.

_____. *Roman Comedy and the Culture Course: An Essay on Pedagogical Attack. The Classical Journal*, Vol. 74, No. 4 (Apr. - May, 1979), pp. 365-370.

FRAENKEL, E. *Plautine Elements in Plautus.* Translated by Tomas Drevikovski e Frances Muecke. Oxford University Press: Great Britain, 2007.

FRANK, T. *The Topography of Terence, Adelphoe, 573-85. The American Journal of Philology*, Vol. 57, No. 4 (1936), pp. 470-472.

FRANKO, G. F. *Terence and the traditions of Roman New Comedy*. In *A Companion to Terence.* Blackwell Publishing, 2013.

FRAUENFELDER, D. W. *Respecting Terence, "Adelphoe" 155 - 175.* The Classical World, Vol. 90, No. 1 (Sep. - Oct., 1996), pp. 23-32.

GAERTNER, J. F. "Law and Roman Comedy" in: M. Fontaine, A. C. Scafuro (eds.), The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy. Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 615-33

GARDNER, J. F. *Women in roman law and society.* Kent: Croom Helm, 1986.

GERMANY, R. *Andria*. In: *A Companion to Terence.* Blackwell Publishing, 2013.

GILULA, D. *The First Realistic Roles in European Theatre: Terence's Prologues*. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, Vol. 33, No. 3 (1989), pp. 95-106.

GOLDBERG, Sander M. *Understanding Terence.* Princeton University Press. New Jersey, 1986.

GRANT, J. N. *Terence Adelphoe 67 and an Alleged Meaning of* adiungere. *The Classical Quarterly*, Vol. 22, No. 2 (Nov., 1972), pp. 326-327.

_____. *Note on Terence, "Adelphoe" 163-166. Phoenix*, Vol. 20, No. 4 (Winter, 1966), pp. 302-304.

_____. *The Ending of Terence's Adelphoe and the Menandrian Original. The American Journal of Philology*, Vol. 96, No. 1 (Spring, 1975), pp. 42-60.

_____. *The Father-Son Relationship and the Ending of Menander's "Samia". Phoenix*, Vol. 40, No. 2 (Summer, 1986), pp. 172-184.

_____. *Three Passages in Terence's Adelphoe. The American Journal of Philology*, Vol. 97, No. 3 (Autumn, 1976), pp. 235-244.

GRATWICK, A. S. *Paternal "obsequelia": some passages of Plautus, Nonius and Terence*. Hermes, 129 bd. H. 1 (2001), pp. 45-62.

GREENBERG, N. A. *Success and Failure in the "Adelphoe". The Classical World*, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1979 - Jan., 1980), pp. 221-236.

GRIMAL, P. *O Teatro Antigo.* Tradução de António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

HARSH, P. W. *A Study of Dramatic Technique as a Means of Appreciating the Originality of Terence*. *The Classical Weekly*, Vol. 28, No. 21 (Apr. 1, 1935), pp. 161-165.

HENRY, G. K. G. "The Characters of Terence". *Studies in Philology*, Vol. 12, No. 2 (Apr., 1915), pp. 55+57-98

_____. "The Meaning of Stataria as Applied to the Comedies of Terence". *Studies in Philology*, Vol. 13, No. 1, Bain Memorial Number (Jan., 1916), pp. 72-80

HOUGH, J . N. *Terence's use of greek words. The Classical Weekly*, vol. 41, nº 2 (Oct.

20, 1947), pp. 18-21.

HUNTER, Richard. *The New Comedy of Greece and Rome.* Cambridge University Press. New York, 1985.

JOHNSON, W. R. *Micio and the Perils of Perfection*. *California Studies in Classical Antiquity*, Vol. 1 (1968), pp. 171-186.

KARAKASIS, E. "Terence and the language of Roman Comedy". New York: Cambridge University Press, 2005.

KNAPP, C. "References in Plautus and Terence to Plays, Players, and Playwrights". *Classical Philology*, Vol. 14, No. 1 (Jan., 1919), pp. 35-55.

KUJORE, O. *A note on* contaminatio *in Terence. Classical Philology*, Vol. 69, No. 1 (Jan., 1974), pp. 39-42.

LEVIN, R. *The Double Plots of Terence*. *The Classical Journal*, Vol. 62, No. 7 (Apr., 1967), pp. 301-305.

LLOYD-JONES, H. *Terentian Technique in the Adelphi and the Eunuchus*. *The Classical Quarterly*, Vol. 23, No. 2 (Nov., 1973), pp. 279-284.

LÓPEZ, A.; POCIÑA, A. *Comedia romana.* Madrid: Ediciones Akal, S.A, 2007.

LORD, C. *Aristotle, Menander and the* Adelphoe *of Terence.* Transactions of the American Philological Association (1974-), Vol. 107 (1977), pp. 183-202.

LOWE, J. C. V. *Terence, Adelphoe: problems of dramatic space and time*. The Classical Quarterly, Vol. 48, No. 2 (1998), pp. 470-486.

MANUWALD, G. *Roman republican theater*. Edinburgh: Cambridge Univeristy Press, 2011.

MARROU, H. I. "História da educação na antiguidade". Trad. de Mário Leônidas Casanova. São Paulo, Editora Herder São Paulo, 1971.

MCCARTHY, K. *Slaves, masters and the art of authority in plautine comedy*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.

MOORE, T. J. *The Theater of Plautus – Playing to the audience.* Austin: Texas University Press, 1998.

MUNDAY, Jeremy – Introducing Translation Studies. Theories and applications. 2nd. Edition. London & New York: Routledge, 2008.

MURRAY, G. *Ritual Elements in the New Comedy. The Classical Quarterly*, Vol. 37, No. 1/2 (Jan. - Apr., 1943), pp. 46-54.

NORD, C. *Text Analysis in Translation. Theory, Method, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Translated from the German by Christiane

Nord and Penelope Sparrow. Amsterdam/Atlanta GA, Rodopi, 1991.

NORWOOD, G. *The art of Terence*. Oxford: Blackwell, 1923.

PALMER, L. R. *The latin language*. London: Faber and Faber Limited, 1954.

PARATORE, E. "História da Literatura Latina". Trad. Manuel Losa, S.J. 2ª Ed. Coimbra, 1987.

PARKER, H. N. "Crucially Funny or Tranio on the Couch: The Servus Callidus and Jokes about Torture". *Transactions of the American Philological Association* (1974-), Vol. 119 (1989), pp. 233-246

_____. "Plautus vs Terence: audience and popularity re-examinated". *The American Journal of Philology*, vol. 117, nº4 (Winter, 1996), p. 585-617

PEASE, E. M. "On the Relative Value of the Mss. of Terence". *Transactions of the American Philological Association* (1869-1896) , Vol. 18 (1887), pp. 30-42.

PERUTELLI, A. "La conclusioni degli *Adelphoe*". *Incontri triestini di filologia classica 2* (2002-2003), 171-187.

POCIÑA, A. "La comédia latina: definición, clases, nascimiento". In: ESTEFANÍA, D.; POCIÑA, A. (org.) *Géneros literarios romanos: aproximación a su estúdio*. Madrid: Clásicas, 1996.

QUESTA, Cesare. *Interpretazione metrica di Terenzio, "Adelphoe" 610-617. Mnemosyne*, Fourth Series, Vol. 12, Fasc. 4 (1959), pp. 330-343.

RAMAGER, E. S. *Early Roman Urbanity. The American Journal of Philology*, Vol. 81, No. 1 (Jan., 1960), pp. 65-72.

RAMBO, E. F. "The Significance of the Wing-Entrances in Roman Comedy". *Classical Philology*, Vol. 10, No. 4 (Oct., 1915), pp. 411-431

REEVE, M. D, "Terence". in: REYNOLDS, L. R (Ed.) *Texts and Transmission*. Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 412-20.

REI, A. "Villains, wives and slaves in the comedies of Plautus". In: JOSHEL, S. R.; MURNAGHAN, S. (eds.) *Women and slaves in greco-roman culture: diferential equations.* London: Routledge, 1998.

REISS, K. (1 977189) '*Text types, translation types and translation assessment*',translated by A. Chesterman, in A. Chesterman (ed.) (1989). pp. 105- 15.

ROCHA, C. M. *De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das* mulieres plautinae. Tese de doutorado apresentada à UNICAMP. Campinas, [s. n.] 2015.

_____. "Lisidamo de Cásina: um velho apaixonado entre os *senes amatores* dag comédia plautina". Anais do Seta, Número3, 2009, pp 132-143.

ROCKWELL, K. A. Parentum cura. *The classical journal,* Vol. 57, No. 7 (Apr., 1962), pp. 319-321.

ROSIVACH, V. J. *Terence Adelphoe 60-63*. *Classical Philology*, Vol. 70, No. 2 (Apr., 1975), pp. 118-119.

_____. *Terence, Adelphi 165-6*. *The Classical Review*, Vol. 22, No. 1 (Mar., 1972), pp. 8-9

_____. *Terence, Adelphoe 155-9*. *The Classical Quarterly*, Vol. 23, No. 1 (May, 1973), pp. 85-87.

_____. *When a young man falls in love*. *The sexual exploitation of Women in New Comedy*. Taylor & Francis e-library, 2003.

ROSSI, G. *Metateatralidades na Andria de Terêncio: tradução e estudo das ocorrências metateatrais na comédia.* Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo: 2016.

RYDER, K. C. "The senex amator in Plautus". Greece & Rome, vol. 31, nº 2, 1984, p. 181-9.

SCAFURO, A. C. *The forensic stage – Settling disputes in Graeco-Roman New Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SCHIESARO, A. *Bacchus in Roman Drama.* In: "Roman drama and its contexts". Ed. By Stavros Fangoulidis, Stephen J. Harrison and Gesine Manuwald. Boston: De Gruyter, 2016.

SHARROCK, A. *Reading Roman Comedy: poetic and playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2009.

SEGAL, E. "Roman Laughter: the comedy of Plautus". Second Edition. New York: Oxford University Press. 1987.

SILVA, N. S. C. Eunuchus *de Terêncio: estudo e tradução.* Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

STACE, C. "The slaves of Plautus". *Greece & Rome*, Second Series, Vol. 15, No. 1 (Apr., 1968), pp. 64-77.

TALADOIRE, B. A. "Térence. Un théâtre de la Jeunesse". Collection d'études anciennes. Paris: Belles Lettres, 1972.

TONIOLI, A. *Os Adelfos de Terêncio.* Coleção Ensaio. Conselho Estadual de Cultura. Comissão de Literatura. São Paulo: 1961

TOLIVER, H. M. *The Terentian Doctrine of Education*. *The Classical Weekly*, Vol. 43, No. 13 (Mar. 13, 1950), pp. 195-200.

TRAILL, A. *Adelphoe.* In: AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL, A. (org.) *A companion to*

Terence. United Kingdon, Wiley-Blackwell: 2013.

VICTOR, B. *History of text and scholia* in: AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL A. (eds.) "A companion to Terence". Oxford: Wiley- Blackwell, 2013, pp. 343-362.

_____. *Terentiana*. *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 57, No. 1 (May, 2007), pp. 117-124.

_____. *Terentius orator an poeta: the ending of Eunuchus and Adelphoe*. In *The Classical Quarterly*, (2012) 62, pp 671-691.

WARREN, M. *On the Distinctio Versuum in the Manuscripts of Terence*. *American Journal of Archaeology*, Vol. 4, No. 1 (Jan. - Mar., 1900), pp. 92-125.

WESTON, K. E. "The Illustrated Terence Manuscripts". Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 14, Greenough Memorial Volume (1903), pp. 37-54.

WILNER, O. L. *Contrast and Repetition as Devices in the Technique of Character Portrayal in Roman Comedy*. *Classical Philology*, Vol. 25, No. 1 (Jan., 1930), pp. 56-71.

_____. *The Technical Device of Direct Description of Character in Roman Comedy*. *Classical Philology*, Vol. 33, No. 1 (Jan., 1938), pp. 20-36.

WOLFF, C. *L'éducation dans le monde romain: du début de la République à la mort de Commode. Antiquité synthèses, 16*. Paris: Édition Picard, 2015.

WRIGHT, J. *Dancing in chains: the stylistic unity of the comoedia palliata*. Rome: American Academy, 1974.

YAMASHITA, T. *The unity of Terence's Adelphoe*. Kyoto Institute of Technology. Disponível em: http://www.kitashirakawa.jp/taro/?p=8402. Publicado em 09 de agosto de 2016. Acesso em 11 de março de 2018.

9.4 Dicionários e gramáticas

BESSELAAR, J. Van Den. *Propylaeum Latinum.* Volume 1: Sintaxe Latina Superior. Editora Herder: São Paulo, 1960.

CART, G; GRIMAL, P; (*et al.*) *Gramática Latina.* Tradução e adaptação de Maria Evangelina Villa Nova Soeiro. Volume 5. Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1986.

GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

SARAIVA, F. R. DOS SANTOS. *Dicionário Latino-Português.* 12ª edição. Livraria Garnier: Belo Horizonte, 2006.

TORRINHA, F. *Dicionário Latino-Português.* 7ª ed. Gráficos Reunido: Porto, 1994