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

Gabriel Rossi

METATEATRALIDADES NA *ANDRIA* DE TERÊNCIO
Tradução e Estudo das Ocorrências Metateatrais na comédia

• VERSÃO CORRIGIDA •

São Paulo
2017

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

METATEATRALIDADES NA *ANDRIA* DE TERÊNCIO
Tradução e Estudo das Ocorrências Metateatrais na comédia

Gabriel Rossi

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras Clássicas.
Defendida e aprovada em 19/12/2016.

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo,

Orientador Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner

São Paulo
2017

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

R832m Rossi, Gabriel
METATEATRALIDADES NA ANDRIA DE TERÊNCIO: Tradução
e Estudo das Ocorrências Metateatrais na Comédia /
Gabriel Rossi ; orientador José Eduardo dos Santos
Lohner. – São Paulo, 2016.
175 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. METATEATRO. 2. TERÊNCIO, ANDRIA. 3. COMÉDIA. 4.
LÍNGUA LATINA. 5. LITERATURA CLÁSSICA. I. Lohner,
José Eduardo dos Santos, orient. II. Título.

Título em Inglês: METATHEATRICALITIES IN TERENCE'S *ANDRIA*:
Translation and Study of Metatheatrical Instances in this comedy.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): 1. Metatheatre, 2. Terence, *Andria*, 3.
Comedy, 4. Latin Language, 5. Classic Literature.

Área de concentração: Letras Clássicas.

Titulação: Mestre em Letras Clássicas.

Banca examinadora: Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner (USP:
orientador), Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila (USP), Dra. Carol Martins da Rocha
(externo); suplentes: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Profa.
Dra. Patrícia Prata (UNICAMP), Prof. Dr. Marcelo V. Fernandes (USP).

Data da defesa: 19/12/2016.

* Esta pesquisa foi financiada pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior) período: Abril de 2014 a Março de 2016.

Programa de Pós-Graduação: Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

SUMÁRIO

Resumo	I
<i>Abstract</i>	II
Agradecimentos	III
Dedicatória	IV
Índice de Abreviações	V
INTRODUÇÃO	1
O METATEATRO DEFINIÇÕES E TEORIAS	6
O METATEATRO EM AÇÃO OCORRÊNCIAS EM PLAUTO E NA COMÉDIA <i>PSEUDOLUS</i>	18
O ESTUDO DAS METATEATRALIDADES NA <i>ANDRIA</i> DE TERÊNCIO O PRÓLOGO E O INÍCIO DE UMA PEÇA PÓS-PLAUTINA	26
OS SÓSIAS: INTERTEXTUALIDADE E REFERÊNCIAS À TRADIÇÃO	30
SIMÃO <i>SPECTATOR</i> : INTRUSO, CRÍTICO, POSSÍVEL <i>SENEX CALLIDUS</i>	42
<i>VERU VOLTU</i> : A PEÇA NÃO ESPERADA DENTRO DA COMÉDIA	47
CRITO OU <i>DEUS EX MACHINA</i> ?	55
CONCLUSÃO	62
TRADUÇÃO DA COMÉDIA <i>ANDRIA</i>	67
PUBLIUS TERENTIUS AFER, <i>ANDRIA</i>	116
BIBLIOGRAFIA	165

Resumo

Este estudo objetiva estabelecer uma discussão acerca das referências metateatrais e suas implicações na *Andria*, a primeira comédia de Terêncio, da qual também oferecemos uma tradução integral para a nossa língua. Quanto ao tratamento terenciano da *fabula palliata*, longe do que se pensava sobre seu suposto afastamento das técnicas empregadas pelos melhores comediógrafos do gênero, Terêncio se mostra autoconsciente de sua posição em uma tradição literária estabilizada e aceitou o desafio de se colocar na mesma posição renomada que Nêvio, Plauto e Ênio. Ao fazer isso, ele buscou criar uma comédia que não só não careceria de referências metateatrais, mas que, ao contrário, daria continuidade ao metateatro plautino. Na *Andria* de Terêncio o vocabulário do engano, espécie de aceno para uma cena metateatral, alerta-nos para as peças dentro da comédia presentes ou vindouras e para o conhecimento que um personagem tem sobre as convenções cômicas. Plauto amiúde nos apresenta um personagem que reconhece sua existência como figura teatral em cena, mas, quando o velho Simão exibe seu conhecimento do personagem-tipo na peça *Andria*, podemos ver que ele “falha” ao enxergar enganos onde não há, interpretando a verdade como uma ficção elaborada por seus escravos, e “falha” na tarefa de reconhecer que ele pertence ao acervo de personagens da tradição da *palliata*.

Abstract

This study strives for a discussion about metatheatrical references and their implication in Terence's first comedy *Andria*, of which we also aim to furnish the complete translation to Portuguese. About the Terentian treatment of the *fabula palliata*, far away of what was thought about his supposed departing from techniques employed by the best playwrights of the genre, Terence is self-consciously aware of his place in an established literary tradition and faced the challenge of placing himself in the same renowned position of Naevius, Plautus and Ennius. In doing so, he tried to create a comedy that was not only not devoid of metatheatrical references, but, on the contrary, fond of the Plautine metatheatre. In Terence's *Andria* the language of deception, a kind of an eye blink to a metatheatrical scene, alerts us to ongoing or further plays-within-a-play and to character's knowledge of comic conventions. Plautus usually presents a character who acknowledges his existence as a theatrical figure on stage, but when the old man Simo displays the knowledge of the character type in *Andria*, we are able to see that he "fails" to see deceptions where there are none, interpreting the truth as a fiction contrived by their slaves, and he also "fails" to recognize that he also belongs to the same stock types of *palliata* tradition.

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer a CAPES pela bolsa concedida e ao Prof. Dr. José Eduardo Lohner pela orientação neste trabalho. Sou muitíssimo grato a ambos, ao auxílio financeiro da bolsa e à disponibilidade, à atenção e à dedicação do Prof. Lohner durante esses quase três anos de realização desta pesquisa.

Meus agradecimentos aos Profs. Drs. Isabella Tardin Cardoso e Robson Cesila que estiveram presentes em meu Exame de Qualificação e me ofereceram excelentes sugestões para a melhoria deste trabalho. Também sou muito grato aos membros da banca examinadora, Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila e Dra. Carol Martins da Rocha, sobretudo às sugestões de melhorias e às correções que me ofereceram.

Sou imensamente grato à minha avó e à minha mãe, sobretudo à primeira, que sempre acreditou em mim, apoiou-me na vida e nos estudos e sempre me forneceu tudo de que precisei, não só um simples amor de avó, mas seu amor incondicional de segunda mãe e que junto do amor de minha mãe me fez crer que sempre tive duas mães! Sou muito grato a minha avó, a qual nunca desistiu de esperar por meus êxitos, Maria Rossi Marchi, e também a minha mãe, Aparecida Eliana Marchi, por tudo aquilo que elas sempre fizeram para mim! Lamento que meu avô, Eduardo Marchi, não esteja mais conosco, a quem manifesto também toda a minha gratidão, o qual sempre me viu com olhos de admiração e labutou a vida inteira somente para poder deixar-me bens e seu legado: gostaria que ele pudesse ver esse trabalho concluído, e que seu nome e sua pessoa continuem vivos enquanto meu trabalho for lido e conhecido por alguém. Um grande agradecimento também à pessoa que eu amo e que esteve, está e estará sempre a meu lado me auxiliando, apoiando e convivendo comigo todos os dias!

Dedicatória

IN MEMORIAM CARISSIMI AVI MEI

Índice de Abreviações

Comédias de Terêncio:

<i>And.</i>	– <i>Andria</i> (<i>A Garota da Ilha de Andros</i>)
<i>Ht. ou Heaut.</i>	– <i>Heautontimorumenos</i> (<i>O Flagelador de Si Mesmo</i>)
<i>Phor.</i>	– <i>Phormio</i> (<i>Fórmio</i>)
<i>Eun.</i>	– <i>Eunuchus</i> (<i>O Eunuco</i>)
<i>Hec.</i>	– <i>Hecyra</i> (<i>A Sogra</i>)
<i>Ad.</i>	– <i>Adelphoe</i> (<i>Os Irmãos</i>)

Comédias de Plauto mencionadas e/ou citadas no estudo:

<i>Amph.</i>	– <i>Amphitruo</i> (<i>Anfitrião</i>)
<i>Aul.</i>	– <i>Aulularia</i> (<i>A Comédia da Panelinha</i>)
<i>Bach.</i>	– <i>Bacchides</i> (<i>Báquides</i>)
<i>Cas.</i>	– <i>Casina</i> (<i>Cásina</i>)
<i>Cap.</i>	– <i>Captivi</i> (<i>Os Prisioneiros</i>)
<i>Cur.</i>	– <i>Curculio</i> (<i>O Caruncho</i>)
<i>Ep.</i>	– <i>Epidicus</i> (<i>Epídico</i>)
<i>Mer.</i>	– <i>Mercator</i> (<i>O Mercador</i>)
<i>Most.</i>	– <i>Mostellaria</i> (–)
<i>Poen.</i>	– <i>Poenulus</i> (<i>O Pequeno Cartaginês</i>)
<i>Pseud.</i>	– <i>Pseudolus</i> (<i>Psêdolo</i>)
<i>Trin.</i>	– <i>Trinummus</i> (–)

Introdução

Podemos dizer que, durante muito tempo, foi aceita a ideia de que Terêncio teria sido bem-sucedido graças à aparente seriedade no desenvolvimento do caráter dos personagens e à progressão linear e mais realista dos enredos de suas comédias. Nos estudos atuais, já não é mais compartilhada essa interpretação da obra terenciana e atualmente a atenção foi voltada para a imprecisão de tais afirmações em relação a uma comédia *palliata*. No passado, alguns críticos pareceram ter dado excessiva ênfase a procedimentos, como o de *contaminatio*, que os teria levado a atribuir um amplo emprego das comédias de Menandro e de outras fontes gregas na criação de uma obra latina apurada, bem como o de *aemulatio*, que proporcionaria, por conseguinte, o agrupamento dos melhores elementos extraídos de matrizes gregas.

No contexto cômico das comédias convém analisarmos as situações por meio da comicidade, uma redundância que se faz necessária para falarmos de Terêncio nos dias atuais. A *fabula palliata*, de modo sucinto, consistiria na reelaboração de enredos, personagens-tipo e cenas padrão do repertório da Comédia Nova grega, o que, no contexto romano, já indicaria um aceno ao humor. Com situações assaz ficcionais e que ocorreriam em ambientes gregos e locais da Grécia extremamente estilizados, a comédia *palliata* exploraria a comicidade por meio de personagens trajando um manto grego, o *pallium*, e “greguejando”.¹ Não podemos nos esquecer de que as comédias apresentam uma espécie de ambiente familiar, em que os escravos (*serui*) pregariam peças nos velhos (*senes*) para o benefício de seus jovens amos, os *adulescentes*. Pensarmos em uma empatia ou proximidade seria difícil, haja vista a separação espacial e social entre os personagens e a audiência, fatores que, contudo, teriam contribuído para uma maior liberdade criativa e imaginativa dos autores.² Destarte, os personagens da

¹ Remetemo-nos ao termo *pergraecari* (*Most.* 960) de Plauto, em uma referência a *isti graeci palliati* (*Cur.* 288), “esses gregos trajando o pálio”, que levariam uma vida festiva à maneira grega, conforme vemos em Plauto: *dies noctesque bibite, pergraecamini* (*Most.* 22), “bebam dias e noites, ajam como completos gregos”. Embora sejam gregos falantes de latim, agindo segundo os costumes “gregos” e possivelmente distanciando-se dos hábitos de espectadores romanos, eles seguiriam tradições, leis e costumes de Roma, uma mistura um tanto exótica e propícia para a criação de comédias à maneira romana.

² Manuwald (2011: 148), atinente à percepção de o poeta apresentar algo não se baseando na realidade e sim na coerência, atenta: “graças à combinação de características apropriadas aos ambientes grego e romano, à elaboração ficcional deles e às indicações metateatrais, a ação em cena não transparece uma imagem coerente de uma sociedade em particular, ao invés disso, cria um mundo de fantasia, [...] conferindo aos dramaturgos a liberdade tanto de oferecer semelhanças quanto de desencadear modos de comportamento contrários aos costumes usuais em Roma” (Cf. “Due to the mixture of features appropriate to Greek and Roman settings, their fictional elaboration and the 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 [...] gives playwrights the freedom both to provide parallels and to set off modes of behaviour against the usual customs in Rome”).

comédia estariam separados não apenas por uma quarta parede imaginária, responsável pelo estabelecimento da ilusão/preensão dramática e que traçaria uma linha divisória imaginária entre o prosaênio e a audiência, mas também pelas vestes, máscaras e o ambiente em que vivem, bem como pela existência temporária deles em cena que, apesar de destinada ao entretenimento, não lhes impossibilitaria uma tentativa de aproximação por meio de um diálogo com a audiência e do convite para todos conhecerem a ficção de seus mundos.³

Estudos realizados há mais de vinte anos atrás parecem ter olhado para Terêncio com muita seriedade, sem notar metateatralidades subentendidas, fazendo da ausência de grandes rupturas na ilusão/preensão dramática um indício de que o comediógrafo intentaria criar uma obra mais realista e séria, não obstante seja cômica. Duckworth (1952) comentou que Terêncio, com o objetivo de elaborar uma comédia de mais alto nível, destituída de elementos farsescos e bufonaria, teria “feito todo o possível para evitar improbabilidades de diversos tipos”, incluindo a violação da ilusão dramática, e teria então recorrido “a um tratamento mais realista do diálogo e da ação em cena: [...] enquanto Plauto graceja com as convenções e desenvolve possibilidades cômicas a partir delas, Terêncio se voltou, todavia, às variações dos antigos temas”.⁴ Wright (1974) parece ter conduzido seu estudo da obra terenciana detendo-se no pressuposto de que o ingresso tardio do autor em uma tradição consagrada e praticada há tempo, durante um período de exaltação da cultura helenística, teria resultado em um rompimento com as tradições do teatro cômico romano sem precedentes.⁵ Desse modo, continua o estudioso, “o contraste seria imenso entre Plauto e Terêncio na técnica dramática, [...] neste último, qualquer gracejo, ou caracterização cômica, seria estritamente subordinado aos requisitos do enredo e ao realismo verbal e psicológico: uma superioridade

³ Segundo Manuwald (2011: 105), “a audiência poderia estar envolvida na peça por meio de personagens se dirigindo aos espectadores, chamando-lhes a atenção para experiências pessoais ou estabelecendo uma relação de confiança, [...] o que conferiria à encenação uma dimensão interativa” (Cf. “Audiences might be involved in the play, for instance, by characters addressing them, appealing to their own experiences or drawing them into confidence [...] this could give performances an interactive dimension”).

⁴ Cf. Duckworth (1952: 137): “Terence, striving to write a higher type of comedy that was devoid of farce and slapstick, took pains to avoid improbabilities of various kinds (roman references, indoor scenes on the stage, buffoonery in connection with running slaves, violation of the dramatic illusion), and he aimed at a more realistic treatment of conversation and action [...] but whereas Plautus made fun of the conventions and developed their comic possibilities, Terence sought rather for new variations on old themes”.

Parecerá irônico, mas veremos como as ações ocorridas no interior das casas oferecem, na comédia *Andria*, situações para Terêncio gracejar com a convenção, como na cena do parto e no desfecho com uma fala direcionada à audiência e na qual o *seruus* terenciano esclarece que o final transcorrerá dentro da casa.

⁵ Cf. Wright (1974: 126): “The complete break with the traditions of the Roman comic stage was not to come until the time of Terence”.

do conteúdo, não do estilo”.⁶ Também Conte (1952) avaliou as falhas na encenação da comédia *Hecyra* como um indício de que o drama terenciano aceitaria “a convencional e repetitiva estrutura de tais enredos, sem tentar qualquer esforço no sentido da originalidade”. O estudioso ainda nos diz que interessaria ao comediógrafo a compreensão psicológica dos personagens, e por causa disso, teria rejeitado mecanismos disruptivos, como o metateatro, e sobretudo “a exuberância da imaginação que contribuiu muito para o sucesso de Plauto”.⁷

Presenciamos uma mudança nos estudos do metateatro com análises que procuravam ler as comédias terencianas ressaltando a importância da presença tanto de conflitos entre certos opostos – como natural-cenográfico, real-ficcional e realístico-enganador –, quanto de alusões à encenação de papéis e disfarces, à arte de iludir – e, por conseguinte, à capacidade de os personagens pregarem peças uns nos outros, à instauração de peças dentro da peça principal, também às falas de personagens que sinalizariam um conhecimento de mecanismos e inconsistências provenientes da natureza intencionalmente mecânica e artificial da comédia *palliata*. Em 1994, em seu artigo, Frangoulidis ressalta o intento de demonstrar que, na peça *Eunuchus* terenciana, certa linguagem chamaria “a atenção para um aspecto metateatral”.⁸ Tivemos também uma reavaliação da obra de Terêncio em 2004 com a publicação da trigésima terceira edição da revista *Ramus*, “Rethinking Terence”, ed. A. J. Boyle, e em 2006, em língua espanhola, com o lançamento do livro *Estudios sobre Terencio*, ed. A. Pociña, M. F. Silva, B. Rabaza, além da não menos importante coleção de artigos em *Terentius Poeta*, ed. P. Kruschwitz. A obra *A Companion to Terence*, ed. A. Augoustakis, A. Traill, de 2013, já nos transparece um Terêncio pouco sério e mais seguidor do modelo cômico plautino.

Em nosso país foram realizados recentemente vários estudos, sobretudo aqueles referentes ao metateatro em obras plautinas, sem estabelecer comparações com Terêncio. Interessam-nos os de Cardoso (2005 e 2010), que analisam, dentre os diversos aspectos e as várias características do modelo de teatro praticado por Plauto, as ocorrências metateatrais em falas destinadas aos espectadores, e precipuamente o potencial do vocabulário do engano para o estabelecimento de um aceno a uma nova camada de ilusão que, em seu aspecto de

⁶ Cf. Wright (1974: 131 a 134): “tremendous contrast between Plautus and Terence in dramatic technique” [...] “Any joking or comic characterization is strictly subordinated to the requirements of the plot and to psychological and verbal realism. Content, rather than style, is paramount”.

⁷ Cf. Conte (1994: 94): “Terence's drama accepts the conventional, repetitious framework of these plots, without making any effort at originality. The author is interested above all in the psychological understanding of the characters [...], and for this reason he rejects the comic exuberance of imagination that had contributed so much to Plautus' success”.

⁸ Cf. Frangoulidis (1994: 122): “to demonstrate that such language [...] calls attention to the metatheatrical aspect of both the slave's intrigue and Thais' stratagem to recover the girl”.

uma não-ilusão e de desconstrução da ficcionalidade, indicaria não uma “realidade”, mas outras camadas ilusórias em cena, como se houvesse uma proximidade entre os personagens enganadores e a audiência enquanto eles compartilham informações sobre as ações e reações atuais e previsíveis dos personagens que estão sendo iludidos sem saberem que se encontram em uma peça encenada dentro da peça principal. As referências aos estudos das comédias plautinas e terencianas são em grande número, e não se restringem só à análise do metateatro, porém, citar e comentar cada estudo em particular fugiria ao propósito desta introdução.

Nosso estudo concentra-se nas metateatralidades na comédia *Andria*, da qual realizamos também uma tradução para o português, em que mantivemos o título grego, *Andria*, que poderia ser vertido por *A Garota da ilha de Andros*, ou grafado Ândria. Fizemos o uso de teorias e de noções recentes sobre o metateatro, termo moderno, e de exemplos de sua aplicação em comédias de Plauto, a fim de (re)estabelecer o que nos parece ser essencial: a filiação de Terêncio a uma tradição cujos cânones ele mesmo menciona e dos quais ele pretenderia emular certa negligência, que poderia ser entendida como uma liberdade na conversão para o latim de obras da Comédia Nova grega. Ao utilizarmos o termo “liberdade”, queremos indicar certa característica presente nos grandes autores dos quais Terêncio seguiria os passos, segundo ele próprio afirma no prólogo de sua peça *Eunuchus*, em referência a antagonistas *qui bene uortendo et easdem scribendo male / ex Graecis bonis Latinas fecit non bonas* (*Eun.* 7-8), “eles que bem convertendo e mal escrevendo essas mesmas comédias, fizeram de boas gregas outras comédias em língua latina não boas”. Estamos nos referindo àqueles que seriam rivais de Terêncio, adeptos talvez de outra vertente e de um estilo de composição que não seria aquele praticado por Nêvio, Ênio e Plauto.⁹

O sistemático e programático emprego do modelo de prólogo adotado por Terêncio teria ocorrido devido à necessidade de o comediógrafo estabelecer um vínculo intertextual com a obra dos três autores precedentes a que ele se refere como modelos, dos quais apenas nos foi legada uma pequena parcela da obra de Plauto. Veremos como o metateatro em uma peça plautina que o explora bastante, como ocorre na *Pseudolus*, está também presente, ora assinalado, ora subentendido, na comédia *Andria*, que seria melhor compreendida, portanto, mediante o conhecimento de mecanismos metateatrais, como o vocabulário do engano que assinala situações de ludíbrio em uma peça dentro da comédia, presente em cena ou na fala de um personagem, bem como comentários acerca da ficcionalidade de recursos e do uso de

⁹ Valendo-se da argumentação no prólogo da *Andria*, encontramos a afirmação de Terêncio sobre seus precursores supracitados: *quorum aemulari exoptat neglegentiam / potius quam istorum obscuram diligentiam* (*And.* 20-21), “dos quais o nosso autor procura emular a negligência ao invés da diligência obscura dos outros”.

cenas e de personagens padrões do repertório da comédia *palliata*. Dentre as particularidades terencianas na elaboração de suas comédias, a partir de uma fórmula consagrada e de sucesso, encontramos o esmero em incluir na progressão dos enredos os acenos metateatrais, os quais eram antes em Plauto estabelecidos entre os personagens e os espectadores. Temos também em Terêncio um trabalho de escrita objetivando a criação de obras que se referem não apenas a outras da tradição da comédia *palliata*, mas também ao repertório da Comédia Nova grega.

Nosso estudo contempla uma leitura e compreensão dos conceitos e teorias sobre o metateatro, as aplicações e desenvolvimentos do termo aplicado às obras de Shakespeare e posteriormente às obras da Antiguidade. Prosseguimos com uma breve análise do metateatro na comédia *Pseudolus* de Plauto demonstrando a transparência da impressão de ruptura na pretensão/ilusão dramática e que seria uma particularidade da “arte plautina”, termo emprestado à tese de doutorado de Cardoso (2005): *Ars plautina*. Observaremos como o que denominamos que seria a poética terenciana visaria a mudanças e a reformulações a fim de nos apresentar personagens que (re)conheceriam as convenções de que temos conhecimento graças à presença em situações metateatrais plautinas nas quais elas são jocosamente expostas e questionadas. Em nosso estudo do metateatro na *Andria* procuramos enfatizar esse aspecto de peça pós-plautina e que pressupõe uma continuidade da tradição da *palliata*.

Em nossa tradução tentamos destacar os aspectos metateatrais da *Andria* e oferecer uma versão da obra em nossa língua. Como ponto de partida e referência, fizemos uso do texto latino estabelecido e traduzido para o espanhol por Lisardo Rubio.¹⁰ Não obstante a prática pouco frequente do estudo e do cotejo direto de manuscritos nas edições em língua espanhola, Rubio realizou esse trabalho e nos oferece, além disso, uma boa introdução não apenas da obra de Terêncio, mas também de sua fortuna crítica. É interessante atentar para o fato de que, diferentemente da reduzida quantidade de manuscritos preservados das peças de Plauto, podemos contar com vários códices que contêm as comédias de Terêncio, dentre tais um deles bem antigo, o *Escorialensis* S. III. 23, do século XI. Rubio esclarece ter feito ligeiras mudanças no estabelecimento de seu texto, a fim de que esse não se distanciasse dos demais que se valem dos manuscritos coligidos por Umpfembach. Esperamos que nossa tradução, acompanhada do texto latino e disposta de modo justalinear em relação aos versos latinos, possibilite uma leitura fluente e também favoreça a percepção das ocorrências referentes às metateatralidades mencionadas e assinaladas em nosso estudo dessa comédia.

¹⁰ Cf. Rubio, Lisardo (1991). *Terêncio: Comedias - La Andriana · El Eunuco*, vol. 1, 2ª edición. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

O Metateatro

Definições e Teorias

Dispomos de muitas definições de metateatro elaboradas por diversos estudiosos e teóricos, e seria profícuo para nossa compreensão uma leitura delas como desenvolvimentos e aprimoramentos de uma noção básica e ampla, de início empregada e desenvolvida pelo estudioso Leonel Abel (1963) ao se referir às peças de Shakespeare em que se é possível notar aspectos do *topos* modernamente denominado *theatrum mundi* (“o teatro do mundo”). Trata-se de ocorrências em cenas em que transparece a impressão de uma teatralização da vida, que se torna mais nítida na medida em que os personagens das obras dramáticas se referem tanto à artificialidade das convenções quanto a características fabulares e ficcionais de seus mundos. Partimos do pressuposto de que, em maior ou menor intensidade, a vida e nossa realidade são refletidas nos contornos do proscênio, local onde os personagens atuam, e por meio de gestos e falas desempenham seus papéis, não muito diferentes daqueles que assumimos em nosso cotidiano, seja como um pai de família (*pater familias*), seja como um jovem apaixonado (*adulescens amans*), dentre outros. Veremos que nas ocorrências de metateatro os personagens tecem comentários referentes ao papel que lhes é ou será atribuído no decorrer da encenação e acenam para o que seria o modo de realização, *modus operandi*, de uma ação em cena. Em nosso caso, em uma comédia romana (séc. II a.C.), do gênero *fabula palliata*, que oferece uma suposta representação estilizada e artificial de um modo de vida grego à semelhança daquele do século III a.C. em locais da antiga Grécia, temos casos em que os personagens indicariam características e hábitos que os caracterizariam como personagens-tipo pertencentes a um acervo predefinido e do conhecimento de uma audiência da época e também discorreriam sobre cenas ou sobre episódios comuns do repertório.

Temos o surgimento e a proeminência do prefixo *meta-* na crítica a partir de meados do século XX, antecedido pelos estudos de ocorrências de peça dentro da peça principal no artigo de Frederick S. Boas de 1927,¹¹ um trabalho precursor nos estudos do metateatro, sendo também importante mencionar as teorizações sobre pinturas abstratas de Clement Greenberg em 1960,¹² referentes a obras cujo propósito era menos a representação do mundo e mais da arte em si mesma. O surgimento da obra de Leonel Abel¹³ certamente foi um divisor

¹¹ Boas, Frederick S. (1927). “The Play within the Play” in *A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre*. London : published for the Shakespeare Association by H. Milford, Oxford University Press, 1927.

¹² Greenberg, Clement (1960). “Modernist Painting”, *Forum Lectures*, Washington D.C, Voice of America.

¹³ Abel, Leonel (1963). ‘*Metatheatre*’: *a New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang Pages.

de águas nos estudos de metateatro, ou metapeça, de início destinados à análise e aplicação nas obras de Shakespeare, posteriormente em dramas da Antiguidade, precipuamente nas comédias plautinas. Abel tinha em mente peças teatrais que continham uma ocorrência de peça dentro da peça, a qual era considerada um mecanismo, e não um pré-requisito, entretanto, para o metateatro. Interessavam ao estudioso, por conseguinte, precipuamente as obras dramáticas que apresentavam certa característica em comum: peças de teatro sobre a vida que já se apresentava teatralizada. Como esse tipo de obra carecia de uma denominação específica, o estudioso então propôs denominá-las metapeças, obras de metateatro.¹⁴

Para o estudioso a metapeça seria “a forma necessária para dramatizar personagens que, em sua total autoconsciência, não podem senão participar de sua própria dramatização”. Na ausência de um gênero trágico moderno, e Abel se referiria ao modelo de tragédia greco-romana, não haveria, portanto, uma alternativa filosófica para dois conceitos por meio dos quais ele definiria uma metapeça: “o mundo como um prosaênio, a vida como um sonho”.¹⁵ Essa afirmação, de que, autoconsciente, o personagem não conseguiria fugir à dramatização, encontraria uma excelente exemplificação na figura do *seruus callidus* ou *fallax* da comédia plautina: artífice, ele é um tipo de *architectus* que engendra tramoias, elabora e dirige peças dentro das comédias – como um diretor e contrarregra no palco preparando um ator para determinado papel que deverá ser encenado; cômico de sua condição subalterna, o escravo, como um personagem literalmente à margem e, portanto, fora das convenções sociais e das hierarquias da sociedade, dispõe de total mobilidade em todo o cenário, bem como para dentro e para fora da peça em si. O *seruus* também é um personagem propenso a assumir, a qualquer instante, outras identidades (*personae*), sempre atento à presença e à importância da audiência para a efetivação de um engano, da ironia dramática e da comicidade de uma *performance*. Comumente em Plauto, à medida que os personagens armam uma tramoia, eles relatam os preparativos e a maneira como a executarão para audiência, incluindo-a no espetáculo: os enganadores ora assumem um papel, ora assistem à peça que planejaram, e as vítimas do engano, por sua vez, acabam agindo conforme o papel atribuído a eles e elaborado

¹⁴ Abel (1963: 60 e ss.): “Algumas delas podem ser, de fato, classificadas como ocorrências de peça-dentro-da-peça, porém o termo, bem conhecido, indica apenas um mecanismo, não uma forma definida” (“Some of them can, of course, be classified as instances of the play-within-a-play but this term, also well known, suggests only a device, and not a definite form”). Cf. “Yet the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized [...] I shall presume to designate them. I call them metaplays, works of metatheatre”.

¹⁵ Cf. Abel (1963: 78 a 83): “the metaplay is the necessary form for dramatizing characters who, having full self-consciousness, cannot but participate in their own dramatization [...] there is no philosophic alternative to the two concepts by which I have defined the metaplay: the world is a stage, life is a dream”.

pelos próprios enganadores, como se estivessem em uma encenação em miniatura (um ator que encena personagem encenando outro papel) dentro da comédia que é encenada.¹⁶

Em análises ulteriores, outros estudiosos elaboraram e precisaram a designação do termo e delimitaram o escopo e a aplicação do termo metateatro. Segundo Calderwood (1971), a partir do próprio significado do sufixo *meta*, “um gênero dramático que vai além do drama (ao menos do modelo mais tradicional), tornando-se uma espécie de antiforma em que são desfeitas as fronteiras entre a peça como uma obra de arte circunscrita e a vida”.¹⁷ Hornby (1986) se refere, como Calderwood, às ocorrências metateatrais shakespearianas, e observa que o metadrama ocorreria quando “o assunto da peça se torna, em certo sentido, o drama em si”.¹⁸ estaríamos diante, por conseguinte, de comentários e de acenos, visuais ou textuais que interferem direta e indiretamente no desenvolvimento do enredo, por meio do uso de um vocabulário específico do engano, como, por exemplo, os compostos da raiz *lud-* (*ludos, illudo-are, ludificare*), *fabulam facere, fallacia, dolus*. Diante da indicação de que um personagem se disfarçará (*ornare*) ou fugirá aos pressupostos do papel, assumindo a identidade de outro personagem-tipo ou se passando por um espectador, acrescenta Hornby (1986), teríamos “uma terceira camada metadramática somada à experiência da audiência: um personagem assume um papel, mas o personagem em si é encenado por um ator”.¹⁹

Quanto às autorreferências teatrais, ou ao metateatro em obras dramáticas, Taplin (1986) diz que elas seriam expedientes para chamar a atenção para a própria encenação da peça (“playness”), para o fato de serem artifícios apresentados sob circunstâncias especiais e

¹⁶ Na comédia plautina *Casina*, a matrona (*mulier*) e sua criada (*ancilla*) assumem o papel do personagem-tipo o *seruus callidus*, e elaboram uma trama contra o marido da primeira. A *ancilla*, em solilóquio, diz: *neque usquam ludos tam festiuos fieri / quam hic intus fiunt ludi ludificabiles*. (*Cas.* 760-61), “nunca alguma vez sequer ocorreu um ludíbrio tão festivo quanto aqui os ludíbrios ludibriantes que ocorrem lá dentro”. Depois do jocoso jogo de palavras (*ludi ludificabiles*, peças enganadoras, possível referência aos *Ludi*: eventos em que eram encenadas as comédias plautinas e terencianas), a criada relata os preparativos para a peça dentro da comédia e o *modus faciendi*: *uilius is autem cum corona, candide / uestitus, lautus exornatusque ambulat* (*Cas.* 768-89), “o caseiro, vestido de branco com coroa, entretanto, perambula atraente e enfeitado”. Assistindo à peça, ou seja, vendo que o marido age com total credulidade que dormirá com uma moça e não com o caseiro disfarçado de mulher, a matrona observa: *nec fallaciam astutiorum ullus fecit / poeta, atque ut haec est fabre facta ab nobis* (*Cas.* 860-1), “poeta algum criou uma armação mais ardilosa, como essa criada por nós com malícia”. Cf. Rocha, Carol. M. (2010). *Perfume de mulher: riso feminino e poesia em Cásina*. Campinas-SP: Unicamp, Dissertação de mestrado – para um estudo de vários aspectos e tradução integral da peça em apreço.

Além das palavras do que convencionamos chamar de vocabulário do engano e que com frequência assinalam ocorrências metateatrais, teríamos um aceno ao fato de a adaptação plautina ter tornado o engano mais engraçado e engenhoso que o original, extraído de uma peça da Comédia Nova grega.

¹⁷ Cf. Calderwood (1971: 04): “a dramatic genre that does go beyond drama (at least drama of a traditional sort), becoming a kind of anti-form in which the boundaries between the play as a work of self-contained art and life are dissolved”.

¹⁸ Cf. Hornby (1986: 17): “whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself”.

¹⁹ Cf. Hornby (1986: 68): “adds a third metadramatic layer to the audience's experience: a character is playing a role, but the character himself is being played by an actor”.

controladas. Termos como “sonho” e “imaginário” não seriam pertinentes aos dramas da Antiguidade, uma vez que pressupõem uma noção única, e não sócio-histórico-cultural de relação entre o real e o imaginário. Mais importante para o estudioso, dentre os termos que são aplicados às definições de metateatro, “o de ilusão é inadequado, devido à periculosa ambiguidade em seu uso para um teatro altamente não-naturalista”.²⁰ Conforme argumenta Arnott (1962), os gregos não teriam um conhecimento de um cenário realista, nem esperariam assistir à representação de dramas imitando diretamente a vida. A audiência ateniense comparecia ao teatro, observa o estudioso, “preparada para usar a sua própria imaginação a fim de preencher a lacuna entre as realidades poéticas e as convenções do palco”, e os espectadores seriam convidados a imaginar frequentemente, sendo ‘iludidos’ “por uma forma de drama anti-ilusionista, e por uma peça em assídua atividade de construção do mundo fantástico do poeta”.²¹ Os gregos não contavam com um termo correspondente a nossa “ilusão dramática” e as noções sofisticadas de ser enganado, como a de *apátēma* (ἀπάτημα de ἀπάτη, engano, cf. Gorg. fr. B 23, 41-57.), eram alheias à nossa e/ou distintas do que entendemos por ilusão dramática, ou de outro modo, conforme as palavras de Dover (1972), “por ilusão não queremos dizer ingenuidades visuais de uma produção, [...] mas a ininterrupta concentração dos personagens fictícios da peça em suas situações fictícias”.²² Quanto à ruptura da ilusão dramática, ou da pretensão dramática (como sugere Moodie, 2007),²³ essa ocorreria “quando um personagem reconhece sua existência como uma figura teatral durante uma performance teatral, ou quando um personagem se dirige à audiência ou juiz”.²⁴

Cardoso (2005: 40-41), em seu estudo sobre a *Ars Plautina*, dentre os diversos aspectos e atributos do teatro plautino que analisa, no tocante às origens dos estudos relacionados às ocorrências metateatrais nas comédias plautinas, segundo a estudiosa: em seu

²⁰ Cf. Taplin (1986: 164): “theatrical self-reference, or ‘metatheatre’ – at the ways in which plays may, or may not, draw attention to their own ‘playness’, to the fact that they are artifices being performed under special controlled circumstances” [...] “because ‘illusion’ is a badly ambiguous term to use of a highly non-naturalistic theatre.”.

²¹ Cf. Arnott (1962: 107 a 122): “prepared to use its own imagination in order to bridge over the gap between poetic realities and stage conventions” [...] “deluded by a basically anti-illusionistic form of drama, and play an active role in constructing the poet’s world of fantasy”.

²² Cf. Dover (1972: 56): “by illusion we do not mean visual ingenuities of production [...] the uninterrupted concentration of the fictitious personages of the play on their fictitious situation.”.

²³ A estudiosa se vale do termo “pretense” (*praetensus*, de *praetendo-ere*: alegar, encobrir, cf. Moodie, 2007: 15), haja vista a quantidade de estudiosos “que não diferenciam a ruptura da pretensão dramática e o reflexivo comentário metateatral” (“many scholars have not differentiated between the rupture of the dramatic pretense and self-aware metatheatrical commentary”). Bain (1977: 6-7), *apud* Moodie (2007), considera mais satisfatório o uso da palavra pretensão pela crítica (“dramatic critics had used the word pretence”), pois “os atores pretendem estar no papel dos personagens e a audiência aceitaria a pretensão”.

²⁴ Cf. Taaffe (1987: 156): it “occurs when a character either acknowledges his existence as a theatrical figure in a theatrical performance or when a character addresses the audience or judge”, *apud* Moodie (2007: 17 n31).

artigo “Plauto e il ‘metateatro’ antico” (1970), M. Barchiesi inaugurou o uso do termo “metateatro” aplicado às comédias plautinas e para o estudioso o metateatro ocorreria depois que “o eu-épico penetrou progressivamente no drama, exprimindo-se na autoconsciência de mais planos de realidade e na tendência, já agora dominante, que o teatro tem de representar a si próprio”.²⁵ Slater (1985), em seu livro dedicado às metateatralidades plautinas, vale-se da seguinte definição de metateatro: “um teatro teatralmente autoconsciente, que reconhece sua própria natureza como um meio de comunicação e apto a explorar suas próprias convenções e recursos para efeitos cômicos e ocasionalmente patéticos”.²⁶ O estudioso menciona também o que seria um paradigma do teatro plautino: o fato de que ele não seria mimético em sua concepção, mas metateatral, Plauto, portanto, não imitaria a vida, mas um texto precedente e, portanto, “não obstante o contato com o texto ou sua representação, os elementos narrativos da maioria, se não de todas as peças, preexistiram como texto”.²⁷ Segundo a observação de Slater, apesar da impossibilidade de verificar o contato de Plauto com encenações de dramas greco-romanas, podemos notar que os enredos (*argumenta*), as circunstâncias, os recursos, os mecanismos, o *modus operandi*, e os personagens configuram um repertório pré-existente, delimitado e do conhecimento comum, e amiúde as referências são textuais e endereçadas a outros textos de comediógrafos gregos da Comédia Nova, *Néa*.

Atinente às obras da Antiguidade, para Gentili (1979: 15, *apud* Slater, 1985) o metateatro se referiria a “peças construídas a partir de peças previamente existentes” (“plays constructed from previously existing plays”). Semelhante asserção seria pertinente ao *modus faciendi* da comédia *palliata*, pois sabemos que os comediógrafos, às vezes, indicam a peça grega que lhe serviu de modelo: embora sejam poucos os casos em Plauto assinalados por meio da expressão *uortit barbare* (“verteu para a língua bárbara”), em quase todas as peças de Terêncio temos os termos *transtulisse* e *scribere* para dizer que ele transferiu, converteu e (re)escreveu suas obras a partir de matrizes gregas. Essa relação intertextual se assemelharia a *aemulatio*: não conviria falarmos de tradução, mas de recriação e de reelaboração com a finalidade de cultivo e desenvolvimento do gênero e superação do modelo. Nas palavras de

²⁵ “L’io epico è penetrato progressivamente nel dramma, esprimendosi nell’autoconsapevolezza più piani di realtà e nella tendenza ormai dominante del teatro a rappresentare se stesso” – tradução Isabella T. Cardoso. A estudiosa também acrescenta: “Como Abel, Barchiesi considera desvantajoso o uso do termo “peça-dentro-da-peça”, por esse se limitar a descrever um recurso dramático, enquanto “metateatro” representaria “uma dramaturgia extremamente sfumata e complessa” (“uma dramaturgia extremamente matizada e complexa”).”

²⁶ Cf. Slater (1985: 103): “theatrically self-conscious theatre, theatre which is aware of its own nature as a medium and capable of exploiting its own conventions and devices for comic and occasionally pathetic effect”.

²⁷ Cf. Slater (1985: 118): “Plautine theatre is not mimetic in conception – it is metatheatrical. Plautus does not imitate life but a previous text. Whether that text came to him in written form or through the performances [...] the narrative elements of most if not all of his play preexisted as text.”.

Cesila (2008: 49) e considerações de Conte & Barchiesi (1989), “pode-se dizer que o autor ‘escreve como’ o autor do modelo, tratando esse modelo como ‘matriz gerativa’: o imitador extrai do modelo certos traços, selecionando-os e individualizando-os, constituindo a matriz da imitação. Interpreta, assim, o modelo não como um texto exemplar, ‘uma totalidade concreta, mas como um conjunto de traços distintivos, uma estrutura gerativa’”.²⁸

Retornando às observações de Hornby (1986), num cotejo entre obras aparentemente realistas e outras que exploram as ficções e irrealidades em sua forma e conteúdo, o estudioso afirma que nenhuma forma de drama ou teatro seria mais próximo ou distante da vida que outro: “nenhuma peça, apesar de ‘realista’, reflete a vida diretamente: todas as peças, contudo, conquanto sejam ‘não realistas’, são dispositivos semiológicos para classificar e mensurar a vida diretamente”.²⁹ Seria um pouco equivocada a asserção de que poderíamos, por meio de “todas as peças não realistas”, avaliar a vida, mas a impressão que o metateatro pode nos causar é de que, em uma inversão da fórmula, a vida imitaria a arte e esta última nos possibilitaria, portanto, uma reflexão e um raciocínio mais abstratos concernentes à primeira. Porém, Hornby (1986) nos alerta de que “o coeficiente de abstração metadramática é proporcional ao reconhecimento, por parte dos espectadores, da alusão literária em si”.³⁰ Partindo da expressão shakespeariana, usada por Leonel Abel, de que o mundo seria um palco de teatro (“the world's a stage”), Slater (1985), redirecionando-a e aplicando-a das obras de Shakespeare às de Plauto, afirma: “se as comédias plautinas representam um mundo, é o do prosaetrio em si, [...] a transformação da realidade ocorre só no teatro e por meios teatrais: o prosaetrio é seu mundo”.³¹ Podemos concluir, por sua vez, que, como comenta Franko (2013), cientes dessa natureza fictícia e da tradição da comédia *palliata* a que pertencem, os personagens plautinos reconheceriam “sua origem fictícia e a temporalidade de sua existência para agradar o público e nos convidarem para nos unirmos na diversão”.³²

Nas palavras de Rosenmeyer (2002), “a noção mais amplamente aceita associada ao metateatro é a de uma peça reconhecer sua própria condição ficcional e efetuar hermenêuticas

²⁸ Cf. Conte & Barchiesi (1989: 94-5): “una totalità concreta, ma un insieme di tratti distintivi, una struttura generativa”, *apud* Cesila (2008: 49).

²⁹ Cf. Hornby (1986: 14) “no form of drama or theatre is any closer or farther from life than any other. No plays, however ‘realistic’, reflect life directly: all plays, however ‘unrealistic’, are semiological devices for categorizing and measuring life directly”.

³⁰ Cf. Hornby (1986: 88) “The degree of metadramatic estrangement generated is proportional to the degree to which the audience recognizes the literary allusion as such”.

³¹ Cf. Slater (1985: 140 e 148): “If Plautine drama represents any world, that world is the stage itself” [...] “the transformation of reality happens only in the theatre and through theatrical means. The stage is his world.”.

³² Cf. Franko (2013: 42) “In their self-awareness, Plautine characters recognize their fictive origins and their temporary existence to please the crowd, and they invite us to join the fun (cf. Moore, 1998)”.

de si mesma, examinando, julgando ou levantando questões sobre si, ou tratando de si mesma ou da tradição a que pertence, ou então do teatro como um todo”. Acrescenta também o estudioso: o que mais se destacaria nas ideias de metateatro e metaficção seria “a noção de o autor exercer um controle sobre seu texto, por meio de experimentação formal e inovação crítica”,³³ deixando expostos seus mecanismos. Para Muecke (1986) uma ruptura da ilusão revelaria uma ação como fictícia pela afirmação de uma ‘realidade’ de outra ficção, e a ilusão nunca seria de fato rompida.³⁴ Cardoso (2010) correlaciona a experiência que teríamos ao assistirmos a um engano em cena à experiência a que somos submetidos na apreciação de uma ilusão estética. Nas palavras da estudiosa, segundo a definição de W. Wolf, a ilusão estética se resumiria a uma “representação imaginativa, sobretudo visual, de se entrar em determinados espaços do artefato, por assim dizer, de se ‘re-centrar’ em seu mundo, e (co)experienciá-lo como uma realidade”.³⁵ A estudiosa nos chama a atenção para o fato de que momentos de metateatro em Plauto fariam parte da ilusão dramática e, portanto, “mais produtivo do que especular quanto a tal origem é perceber o fascinante efeito ilusório de passagens como tais na peça plautina: um deles, como demonstra G. Petrone, é a hábil inversão da fórmula ‘engano é teatro’, que passa a equivaler a ‘teatro é engano’”.³⁶

Stephenson, atinente às observações teatrais na obra do teórico Sławomir Świontek, diz que, segundo Świontek, o teatro contaria com estrutura singular concernente aos caminhos comunicativos: “em adição à condição de apresentar atributos de um diálogo oral, o teatro também expressa características de um diálogo escrito. Além de possibilitar a comunicação entre os personagens no mundo fictício deles, o diálogo dramático imita as palavras impressas em sua reiterativa função de comunicação para alguém que não participa do diálogo, alguém que está excluído da original situação enunciativa, ou seja, para a

³³ Cf. Rosenmeyer (2002: 97 e 93): the “most widely accepted notion associated with metatheater is that the play recognizes its own status as fiction and performs a hermeneutics of itself, examines or judges or raises questions about or is about itself or the tradition in which it stands, or about theater as a whole. [...] One of the salient points in the ideas of metatheater and metafiction is the notion that the author exercises a control over his text by means of formal experiment and critical innovation”.

³⁴ Cf. Muecke (1986: 220): “breaking the illusion exposes this action as fictitious by asserting the ‘reality’ of another fiction: the illusion is never really broken”.

³⁵ Tradução Isabella Tardin Cardoso *apud* Cardoso (2010: 106).

³⁶ Cf. Cardoso (2010: 118). Após oferecer exemplos e discorrer sobre como as ocorrências metateatrais plautinas pressupõem, em sua aparente ruptura da ilusão, uma indicação de outras ilusões, uma vez que os diálogos, previstos no texto dramático, seriam estabelecidos entre atores encenando esse papel e uma “pré-definida” audiência, Cardoso conclui que reconhecer “elementos da elaboração da imagem de teatro como engano na comédia plautina pode ajudar-nos, enquanto público moderno, a admitir a distância entre a representação teatralizada do engano e uma mais ampla ilusão dramática da comédia de Plauto, a qual inclui o que poderia chamar hoje de ‘ilusão metapoética’ ou ‘metadrama’”, cf. Cardoso (2010: 122).

audiência”.³⁷ Świontek analisa o diálogo dramático e ressalta seu aspecto particular, de ser executado por um ator para outro, “entre” os personagens do drama, e endereçado “para” alguém de fora, aos olhos e ouvidos dos espectadores. O teórico também imaginaria uma projeção dessa dupla função do diálogo dramático por meio de dois vetores comunicativos formando um eixo perpendicular, um partindo de um lado até o outro do prosccênio (entre os personagens), e o outro traçando um arco para além do prosccênio, do palco à plateia. Stephenson então cita o próprio Świontek para sintetizar a definição do teórico sobre metateatro, e que pode ser entendida como a revelação do aspecto meta-enunciativo do texto dramático “em que o real destinatário está localizado fora da situação onde alguém encontra os participantes do diálogo. Consequentemente a expressão do diálogo direcionado a alguém se torna simultaneamente uma expressão que visa a alguém que é um destinatário externo, isto é, para alguém que se encontra fora da situação enunciativa. O aspecto meta-enunciativo é, por conseguinte, uma marca de cada diálogo escrito. A ocorrência metateatral surge quando os dois destinatários (os eixos de comunicação) e os dois destinos da expressão que constituem um diálogo são revelados ou tematizados”.³⁸

Podemos verificar também em Cardoso (2010: 109-110) que uma suposta ruptura na ilusão dramática tenderia a ser elogiada “por seus efeitos de humor e como manifestação de certa consciência da própria teatralidade”. Não obstante se de modo direto ou indireto, é provável que, segundo a afirmação da estudiosa, “Plauto pudesse contar com o conhecimento, por parte se seu público, do *topos* modernamente denominado *theatrum mundi*”. Na comédia plautina, a partir das considerações supracitadas de Sławomir Świontek, as ocorrências metateatrais parecem ora avançar do prosccênio em direção ao mundo físico, em falas e referências partindo do palco e direcionadas à plateia, ora recuar para o interior do prosccênio, incluindo a audiência no espetáculo, ou descortinando a encenação e deixando

³⁷ Cf. Stephenson (2006: 117): “in addition to presenting qualities of oral dialogue, theatre also expresses qualities of written dialogue. Beyond effecting communication between characters in the fictional world, dramatic dialogue mimics the printed word in its reiterative function of communicating to someone who is not a participant in the dialogue, someone who is at a remove from the original situation of enunciation, that is, for the audience”.

³⁸ Cf. Stephenson (*op. cit.*): “Świontek envisions this dual function of dialogue as two communicative vectors forming perpendicular axes; one traversing the stage (stage-stage) and the other arcing past the proscenium (stage-house).” [...] “metatheatre can be understood as the revelation of the meta-enunciative aspect as dialogic text in which the true addressee is situated outside the situation where one finds the participants in the dialogue. Consequently, dialogic utterance addressed to someone becomes simultaneously an utterance aimed at someone else who is its external addressee, that is, to someone who finds himself outside the situation of enunciation. The meta-enunciative aspect is therefore a mark of each written dialogue. Metatheatricality appears when the two addresses (axes of communication) and two destinations of the utterances that constitute dialogue are revealed or thematized.”.

visíveis seus mecanismos, em situações em que o ator chama a atenção da plateia para a ficcionalidade e/ou artificialidade de objetos, gestos/acenos, e de situações/acontecimentos em cena. Vejamos exemplos desses dois tipos de situações metateatrais. Na peça plautina *Aulularia*, já no início da peça somos inteirados da sovinice de Euclião, um *senex avarus*. Depois de descoberta a existência de um pote de ouro escondido em sua propriedade, o velho se torna obsessivo, preterindo todos para ficar a sós e com seu dinheiro. Perante o sumiço do ouro e a sensação de ter sido roubado, o velho entra em pânico e diz, endereçando-se aos espectadores em uma ocorrência metateatral, sem fugir à ilusão de que haveria uma “pré-determinada” audiência:

*obsecro uos ego, mi auxilio,
oro obtestor, sitis et hominem demonstratis, quis eam abstulerit.
quid est? quid ridetis? noui omnes, scio fures esse hic complures,
qui uestitu et creta occultant sese atque sedent quasi sint frugi.
[...] tibi credere certum est, nam esse bonum ex uoltu cognosco (Aul. 715-19).*

“Eu imploro a vocês, em meu auxílio,
rogo e peço que e me revelem quem é o homem que roubou os meus bens.
Como? Por que riem? Conheço todos, sei que há ladrões aos montes aqui,
que se escondem em trajes distintos e se sentam como se fossem honestos.
É certo eu crer em você, pois eu sei pela sua cara que é uma boa pessoa”.

Por meio da metateatralidade da cena, como espectadores, somos incluídos na peça, ou, de certa forma, a linha que separa o proscênio da audiência passa a não existir e a peça se estende do palco à plateia. Encontramos outro exemplo semelhante no prólogo da comédia *Poenulus*, e que ilustra bem a construção de uma camada de ilusão em uma fala dirigida a uma audiência “pré-definida”. O ator que profere o prólogo solicita aos “presentes” que se sentem em seus assentos na plateia com boa vontade e graceja ao se referir àqueles que supostamente vieram de barriga vazia. Ele então como que faz uma recomendação para que os famintos “encham a barriga com as cenas cômicas”.³⁹ Temos uma referência a um tipo de público, talvez de frequentadores à época plautina, embora fosse pouco provável prevê-los e encontrar sempre os mesmos espectadores, que parecem tipos, aos quais o prólogo se refere:

³⁹ Cf. ‘*sileteque et tacete atque animum aduertite,
audire iubet uos imperator’ — histricus,
bonoque ut animo sedeate in subselliis,
et qui esurientes et qui saturi uenerint:
qui edistis, multo fecistis sapientius,
qui non edistis, saturi fite fabulis (Poen. 4-9),*

“Aquietem-se, façam silêncio e prestem atenção, pede para que vocês ouçam o imperador – o cômico, e com boa disposição se sentem em seus assentos: aos que vieram com fome e àqueles com a barriga cheia, os que comeram, fizeram isso mais sabiamente que os demais, aos que não comeram, encham a barriga com as cenas cômicas”.

*scortum exoletum ne quis in proscaenio
sedeat, neu lictor uerbum aut uirgae muttiant,
neu dissignator praeter os obambulet
neu sessum ducat, dum histrio in scaena siet.* (Poen. 16-20)

“que nenhum prostituto velho se sente no proscênio,
nenhum litor e seus porretes cochichem uma palavra sequer,
nenhum lanterninha fique perambulando na frente da visão dos outros
e nem conduza alguém a seu assento enquanto o ator estiver em cena”.⁴⁰

Algumas ocorrências metateatrais podem exemplificar um movimento que se daria em direção ao proscênio, convidando-nos a participar do espetáculo e/ou a conhecer os mecanismos da *palliata*. Na peça *Captiui*, na fala do personagem parasita-tipo, temos uma referência a uma convenção: *nunc certa res est: eodem pacto ut comici serui solent, / coniciam in collum pallium* (Capt. 778-9), “agora uma coisa é certa: da mesma maneira que os escravos da comédia costumam fazer, vou ajustar o pálio ao redor de meu pescoço”. Também na *Poenulus*, em uma cena em particular, quando os personagens estariam conferindo as moedas de ouro dentro de um saco, nessa ocorrência metateatral vemos um gracejo referente à representação de um objeto em cena: *aurum est profecto hoc, spectatores, comicum: / macerato hoc pingues fiunt auro in barbaria boues* (Poen. 597-98), “sem dúvida é ouro, espectadores, mas dos cômicos: com esse mesmo ouro bem moído os bois ficam gordos nos pastos do exterior”. E temos uma observação quanto à ilusão e *simulatio* necessárias durante a atuação: *uerum ad hanc rem agundam Philippum est: ita nos adsimulabimus* (Poen. 599), “na verdade, para que essa situação seja encenada, trata-se de moedas *Philippus*, e assim nós fingiremos”. Teríamos ocorrências metateatrais em um comentário à encenação, a elementos do cenário ou do enredo, em cenas em que os personagens à espreita assistem às ações de outros (“eavesdropping”), os quais se encontrariam, portanto, em uma peça dentro da comédia. Restringem-se, entretanto, às obras plautinas as referências a pessoas do mundo externo e a objetos situados fora do palco e comentários sobre a encenação e o cenário.⁴¹

Papaioannou (2014) atenta para o fato de que em Terêncio o auto-reconhecimento da teatralidade seria um tanto dominante no *corpus* de seis peças, porém, “expresso de um modo

⁴⁰ Encontramos na sequência uma “recomendação” jocosa: *serui ne opsideant, liberis ut sit locus, / uel aes pro capite dent; si id facere non queunt, / domum abeant, uitent ancipiti infortunio* (Poen. 23-25), “que os escravos não se acerquem dos assentos, para haver lugares para os homens livres, ou então paguem o valor pela liberdade de suas cabeças, caso não sejam capazes, vão para a casa e evitem uma desgraça em dobro”.

⁴¹ Na comédia de Plauto *Mostellaria*, depois de enganar o *senex*, o *seruus callidus* por excelência, à maneira plautina, jocosamente comenta sua reflexão sobre o que o outro deveria fazer, incluindo referências externas: *si amicus Diphilo aut Philemoni es, / dicito eis, quo pacto tuos te seruus ludificauerit* (Most. 1149-50), “se você for amigo dos comediógrafos Dífilo ou Filemão, diga-lhes de que maneira o seu escravo o enganou”.

diferente, mais sutil e mais sofisticado quando se comparado com o que a crítica literária veio a definir como ‘metateatralidade’ com base na arte plautina (e nas precedentes, como a de Aristófanes)”.⁴² Especificamente na comédia *Andria*, como veremos, as metateatralidades não revelam uma “realidade” por detrás das máscaras, da cenografia e da encenação. Em Terêncio o metateatro parece funcionar de modo diferente, sem convidar a audiência a participar da peça, nem criar uma expansão da peça do proscênio em direção à audiência. O comediógrafo se encontra na sucessão do teatro plautino e, como continuador e adepto do *modus faciendi* consagrado e que o comediógrafo consideraria inerente à comédia *palliata*, as peças terencianas, por conseguinte, pressupõem não apenas um conhecimento do efeito do metateatro, mas as implicações e os resultados das ocorrências metateatrais. O vocabulário do engano nas falas de Simão na *Andria* de Terêncio, a proximidade entre a sua linguagem e o jargão técnico, expresso, sobretudo, pelos personagens trapaceiros em Plauto (*serui callidi* ou *fallaces*), evidenciaria que Simão (re)conhece as ações, armações e ludíbrios perpetrados pelos escravos: conhecimento proveniente certamente da tradição teatral cômica, e, portanto, também de Plauto.⁴³ Como visto anteriormente, as rupturas plautinas da pretensão/ilusão dramática preveem uma construção de outra camada de ilusão com a aparência de realidade, e temos a impressão de que, não obstante a interação com a audiência, isso já estaria previsto no texto, apenas criando a impressão intencional de expansão da peça e/ou inclusão da audiência no espetáculo em andamento. As cenas de improviso, de espreita e de diálogo com os membros da plateia, conquanto pareçam fugir ao enredo e aos papéis dos personagens, apenas reafirmam, contudo, uma proximidade com a audiência e amplificam a comicidade, tendo em vista a criação de efeitos nos espectadores, como a sensação de estarem mais próximos ou distantes do mundo dos personagens-tipo em cena: quanto mais irreal a situação, mais próximos das figuras e das ações em cena a audiência se encontraria perante o estabelecimento de um diálogo e de uma empatia com os personagens que amigavelmente nos tornam testemunhas e cúmplices da irrealidade que ilude os outros personagens do drama. A comédia *Andria* de Terêncio pressupõe uma familiaridade com esses mecanismos e

⁴² Cf. Papaioannou (2014: 99): “self-awareness of theatricality is quite pervasive in the six-play corpus, but it is expressed in a different, more subtle and more sophisticated way when compared to what literary criticism came to define as ‘metatheatricality’ on the basis of Plautus’ (and earlier, Aristophanes’) artistry”.

⁴³ Cf. McCarthy (2004: 104): “Simão expressa suas suspeitas contra Davo numa linguagem que chega a ser quase um jargão técnico dos trapaceiros plautinos: *sceleratus* (trapaceiro), *doli* (tramoias) [...] Ao fazê-lo, Simão está tornando claro não só que está por dentro dos atos do escravo e dos truques dele, como também que sua fonte de conhecimento é a tradição cômica”. (Cf. “Simo expresses his suspicions of Davos in the language that has come to be almost a technical jargon for the Plautine trickster: *sceleratus*, *doli* [...] In doing so, Simo is making clear not only that he's on to the slave and his tricks, but that the source of his knowledge is the comic tradition”).

recursos para que as referências sejam percebidas e se concretize uma relação intertextual ou, mais precisamente, seja facultada a jocosa e cômica subversão de valores da convenção, a fim de se frustrar as expectativas (fugindo àquilo que os espectadores esperariam assistir) criadas a partir de experiências advindas do conhecimento de comédias precedentes.

Será profícuo para nossa compreensão da dimensão do metateatro em Plauto verificar ocorrências na comédia *Pseudolus*, destarte, poderemos perceber como as metateatralidades plautinas não ocorrem amiúde sem um contato e uma comunicação com os espectadores. Em solilóquio, elucubrando sobre o papel do poeta e a potencialidade enganosa da poesia (*Pseud.* 401-05), na fala do escravo Psêdolo vemos que “o assunto da peça se torna o drama em si” (Hornby, 1986), e seriam desfeitas “as fronteiras entre a peça como arte circunscrita e a vida” (Calderwood, 1971). Endereçando-se *ad spectatores*, o escravo cogita a hipótese de prometer façanhas para entreter o público (*Pseud.* 562-65), espécie de reconhecimento de “o teatro como meio de comunicação” (Slater, 1985). A tematização ou a revelação da ficção ocorre às expensas da construção de novas camadas ilusórias (cf. Cardoso, 2010), e não haveria uma realidade, somente a construção ficcional daquilo que enganosamente seria considerado real (cf. Duarte, 2000). É assaz interessante observar que, durante as supostas intimidades com a platéia, teríamos ocorrências metateatrais segundo os comentários de Stephenson (2006) sobre Świontek: “a metateatralidade surge quando os eixos de comunicação e os destinos da elocução são revelados e tematizados”: o destinatário ausente da comunicação, a audiência, é indicado e mencionado, também transparece o destino do diálogo, entre personagens, porém aos espectadores, como se o drama se expandisse à realidade dos ouvintes.

Veremos como o que podemos denominar a “fatalidade de um desfecho favorável” está presente na comédia *Andria* de Terêncio, junto das insinuações sobre supostas atuações e situações forjadas pelos personagens, também junto do vocabulário do engano e de peças dentro da comédia mencionadas e encenadas. Conquanto desprovida de falas *ad spectatores*, exceto uma próxima ao final, o engajamento dos ouvintes é, de certa forma, semelhante. A denúncia da ficção evidencia, todavia, outras ficções, e não haveria uma realidade: há uma ênfase na apresentação de situações pouco prováveis e de uma irreabilidade *non ueri simile* que, contrariamente ao esperado pelo público e pelos personagens mais sagazes, torna-se ou revela-se algo concreto no mundo da comédia. Para a percepção de que a *Andria* de Terêncio dá continuidade a procedimentos plautinos de composição, resgata e se vale de elementos disruptivos como o metateatro, vejamos uma breve análise da comédia *Pseudolus*.

O metateatro em ação

Ocorrências em Plauto e na comédia *Pseudolus*

*homines amplius oculis quam auribus
credunt, deinde quia longum iter est per
praecepta, breue et efficax per exempla*⁴⁴

No estudo da comédia latina, as diversas teorias e conceitos referentes ao metateatro e ocasionalmente a definições, em certa medida, equivalentes (metadrama ou metapeça), aplicam-se a uma variedade de situações, como a personagens dirigindo-se à audiência, a indagações acerca de mecanismos, do *modus operandi* da peça, de indumentárias, do cenário e das ações em cena que se aproximariam ou se distanciariam do *argumentum* da comédia,⁴⁵ bem como ainda às ocorrências de peças dentro da comédia, dentre outras. A polivalência do termo metateatro facilita a identificação e o agrupamento das ocorrências, qualquer que seja o critério de seleção: segundo o estudo de Moodie (2007), a quantificação e a intensidade da ocorrência metateatral seria mensurada por meio da ruptura da pretensão dramática.

A escassez de evidências, comentários e testemunhos de eruditos da Antiguidade, bem como a distância temporal e sociolinguística dificulta o esforço de apreensão acerca da recepção da *fabula palliata* e, sobretudo, das ocorrências metateatrais à época da composição. Nossa interpretação é, em geral, norteadas por teorias modernas: a proeminência do distanciamento no teatro épico de Brecht,⁴⁶ o apelo à empatia emocional e ao engajamento na ilusão/encenação em Stanislavski,⁴⁷ e a desconstrução e tematização do espaço cênico nas

⁴⁴ “Os homens acreditam mais nos olhos do que nos ouvidos, portanto, extenso é o percurso por meio dos ensinamentos, breve e eficaz por meio de exemplos” (Sêneca, *Epístolas a Lucílio*. 6.5).

⁴⁵ O metateatro na comédia *palliata*, objeto de nosso estudo, evidenciaria a artificialidade da encenação, rompendo “a ilusão” por meio da transparência da ficcionalidade dos mundos temporariamente criados em cena, e, por conseguinte, desse procedimento resultaria uma impressão de que na vida e na convivência social interpretamos diferentes papéis que requerem maior ou menor esforço para serem “encenados” por nós mesmos. Como observa Cardoso (2010: 114) a “denúncia” da ficção se evidenciaria às expensas da construção de novas camadas ilusórias, e citando Duarte (2000: 46) ela conclui: “quando a ilusão é quebrada, o que se encontra não é a realidade, mas uma segunda ficção”. Assim sendo, o efeito metateatral é intencional e, sobretudo, uma criação do autor: embora pareça fugir ao papel e ao roteiro, os personagens representam um segundo papel que prevê uma interação com a audiência a fim de conquistar a simpatia do público.

⁴⁶ Diz Brecht ([1964]/ 2005: 75 a 104) quanto ao distanciamento na “estruturação de um teatro épico”: o objetivo dessas tentativas consistia em se efetuar a representação de tal modo que fosse impossível ao espectador meter-se na pele dos personagens da peça”, portanto, a auto-observação praticada pelo artista, um ato artificial de autodistanciamento, de natureza artística, não permite ao espectador uma empatia total. As condições necessárias para proporcionar um afastamento do espectador seriam: que “em tudo que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar e a noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão [...] tem de ser naturalmente rejeitada”.

⁴⁷ Stanislavski (1937: 57), contrário à proposta de Brecht, valoriza a empatia, a “encarnação” do personagem no ator, para uma impressão de realismo, diferente da atuação mecânica que “utiliza estereótipos elaborados para substituir sentimentos reais”. Para Marshall, “a suposta polaridade que separa o que é teatral do que é

peças experimentais de Pirandello.⁴⁸ Apesar da recente cunhagem do termo “metateatro” e em teorias modernas sobre o teatro, os textos remanescentes da comédia latina indicam que os autores reconheciam os expedientes metateatrais, como no comentário à comédia *Andria*, em que o gramático Élio Donato diz: ‘*commoui*’ dixit apud se, ut spectator audiat, non senex (*Ad Andriam* 456, apud Demetriou 2010), ““eu o comovi”, disse ele, consigo mesmo, para que o espectador o ouvisse, não o velho”, referindo-se à observação feita pelo *seruus* Davo em uma conversa com Simão, destinada e voltada a máscara do ator à audiência.

Cenas da comédia plautina *Pseudolus*, peça repleta de ocorrências metateatrais, podem ser úteis no entendimento da dimensão do efeito metateatral, bem como servirão de ponto de partida para nosso estudo, cotejando-as com cenas da *Andria* terenciana, de modo a observarmos as semelhanças e diferenças entre o metateatro em Plauto e em Terêncio.⁴⁹ De modo geral, na comédia plautina, particularmente na peça *Pseudolus*, as ocorrências metateatrais que mais nos interessam são referentes às tramoias/armações e ao engano: quando um personagem se dirige ou não à audiência e relata uma trapaça contra outro personagem. Cardoso (2010: 116 a 118) sintetiza o efeito de teatralização do engano em Plauto observando que: “o personagem inventor da tramoia se compara a um *poeta*; os executores (disfarçados ou não) são tratados como atores”. Vemos esses personagens mudarem de atitude, como que

dramático [Brecht e Stanislavski] prevê que é incomensurável a apreciação intelectual da audiência quanto à habilidade que ator tem na avaliação emocional da situação do personagem; ao contrário, ambos os níveis de compreensão são mantidos ao mesmo tempo pela audiência”. (Cf. Marshall (2000: 326) “The supposed polarity that separates what is theatrical from what is dramatic [...] assumes that an audience’s intellectual appreciation of an actor’s craft is incommensurate with an emotional appreciation of the character’s situation. On the contrary, I believe both levels of awareness are maintained simultaneously by individual audience members”).

⁴⁸ Segundo observa Jestrovic (2006: 39): “Pirandello nos apresenta o teatro dentro do teatro no formato da ironia romântica; [...] o dramaturgo coloca a audiência em uma situação ambígua, contemplando a teatralidade como uma metáfora e cedendo ao mundo “como se” que a peça tem a oferecer. Esse procedimento desempenha uma inversão na fronteira que delimita o teatro e a vida, a ilusão e a realidade”, (Cf. “Pirandello presents theatre within theatre in the form of romantic irony [...] the playwright [leaves] the audience in a state of ambiguity between contemplating theatricality as a metaphor and indulging in the as-if world that the play has to offer. The process serves to shift the line between theatre and life, illusion and reality”).

⁴⁹ Na contramão de muitas teorias e estudiosos que enxergam em Terêncio um retorno e uma adesão à conversão fiel de peças gregas – como um autor tardio, em uma tradição já consagrada e existente há muito tempo e na qual procura se inserir por meio da prática já consagrada pelos antecessores e/ou por meio de inovações –, atentemos para a apropriação de Plauto por Terêncio, de modo que as metateatralidades na comédia *Andria* dependem de um (re)conhecimento de ocorrências metateatrais nas peças plautinas. Não é ao acaso que reiteradamente Terêncio frisa sua filiação a um cânone de autores que ele mesmo cria. Lemos no prólogo da *Andria*, alterando a polaridade do termo, fazendo de um “vício” – mencionado de modo pejorativo pelos rivais – uma virtude de sua composição, Terêncio dizer: *uituperant factum atque in eo disputant / contaminari non decere fabulas* (*And.* 15-6), “criticam-no e discutem nisso o fato de não se dever contaminar as comédias”. Valer-se da *contaminatio* implicaria uma anuência a um modelo consagrado, pois redargüi: *qui quom hunc accusant, Naeuium, Plautum, Ennium / accusant quos hic noster auctores habet, / quorum aemulari exoptat neglegentiam*, (*And.* 18-20), “aqueles que o acusam, é Nêvio, Plauto e Ênio que acusam, os quais nosso poeta tem como autoridades, cuja negligência o poeta prefere emular”.

assumindo outro papel para si na comédia e não raramente os papéis correspondem àqueles do acervo de personagens-tipo. Exemplos dessa troca de papéis compreendem os *serui callidi* disfarçando-se, amiúde fazendo referência ao “figurino” (*ornamenta*) e passando-se por personagens da mesma peça; ou ainda um *seruus* comum, mediante uma necessidade, ora se torna um *seruus currens* (apressado), ora apresenta-se como *callidus* (manhoso). Retornando às palavras de Cardoso (2010), o efeito de ludíbrio gerado nas peças dentro da comédia plautina, na dissimulação elaborada por personagens plautinos, seria “o equivalente à ilusão estética a que são submetidos os espectadores”. Passemos então às ocorrências metateatrais na comédia *Pseudolus* e observemos as implicações e a dimensão do metateatro. Notaremos como as cenas metateatrais, contrariamente à simples ruptura da ilusão/preensão dramática, influenciam na trama modificando nossa percepção/interpretação da peça e instauram novos planos de ilusão, por meio da suposta inclusão da audiência, como cúmplices dos ardis ou cientes do porvir, por meio da inclusão da “realidade externa” na trama, em um movimento do teatro ao prosclênio, bem como por meio do movimento de estender a trama na direção da plateia, como se a peça se expandisse do prosclênio à vida.

O escravo Psêdolo dá início à peça plautina homônima, a comédia *Pseudolus*, questionando a taciturnidade e o estranho comportamento do *adulescens*:

...responde mihi:
quid est quod tu exanimatus iam hos multos dies
gestas tabellas tecum, eas lacrumis lauis,
neque tui participem consili quemquam facis? (*Pseud.* 8-11)

“...responde-me:
 por que você, desanimado já durante muitos dias,
 traz consigo essas tabuinhas, banha-as com suas lágrimas
 e não faz de um qualquer seu comparsa em suas armações?”

Depois de várias interrupções – comentários sobre o aspecto da carta, o conteúdo e a forma: as letras que parecem garranchos –,⁵⁰ finalmente o *seruus* procede à leitura do conteúdo da carta: *leno me peregre militi Macedonio / minis uiginti uendidit, uoluptas mea;*

⁵⁰ Sem deixar escapar um ensejo para gracejar, Psêdolo retarda a leitura das *tabellae* (a carta) em voz alta, e começa a tecer comentários acerca da escrita cursiva da garota, criticando primeiramente a disposição, *ut opinor, quaerunt litterae hae sibi liberos: / alia aliam scandit* (*Pseud.* 23-24), “na minha opinião, essas letras querem ter filhos: uma está montada sobre a outra” – depois a legibilidade: *nisi Sibulla legerit, / interpretari alium posse neminem* (*Pseud.* 25-26) “a menos que uma Sibila venha a lê-la, ninguém mais é capaz de decifrá-la”. A menção da Sibila, uma profetisa do deus Apolo, anteciparia a comparação da fala do escravo com um oráculo de Delfos. Temos a indagação do jovem acerca do motivo de censurar tais “tabuinhas graciosas escritas por uma mão graciosa”, *lepidis tabellis lepida conscriptis manu?* (*Pseud.* 28). Ao final, o *seruus* pergunta se as galinhas teriam mãos (*habent quas gallinae manus?*), então, muito brincalhão, ele argumenta: *nam has quidem gallina scripsit* (*Pseud.* 29-30), “pois, de fato, uma galinha as escreveu”.

/ et prius quam hinc abiit, quindecim miles minas / dederat; nunc unae quinque remorantur minae (Pseud. 51-54), “o rufião me vendeu a um soldado estrangeiro da Macedônia, meu querido. Antes de sair daqui o soldado deu quinze *minas*, agora essas únicas cinco restantes me retêm aqui”. Depois de tentativas frustradas de reverter a venda, sem ter a que recorrer – *neque paratast gutta certi consili*, (Pseud. 397), “nem um bocadinho pronto de uma armação adequada” –, em um solilóquio ou no que seria um diálogo consigo mesmo – segundo Slater: *tu astas solus*, Pseudole. (Pseud. 394), “está sozinho, Psêudolo” –,⁵¹ o escravo plautino então sugere a seguinte possibilidade:

*sed quasi poeta, tabulas cum cepit sibi,
quaerit quod nusquamst gentium, reperit tamen,
facit illud ueri simile, quod mendacium est,
nunc ego poeta fiam: uiginti minas,
quae nusquam nunc sunt gentium, inueniam tamen.* (Pseud. 401-05)

“Mas como um poeta, quando apanha essas tabuinhas, busca o que não existe em lugar algum, porém encontra, e torna algo verossímil aquilo que é uma falsidade, agora eu me tornarei um poeta: as vinte *minas* que não existem em lugar algum, eu, porém, as encontrarei”.

A aparente reflexão sobre o suposto ofício do poeta se revela um gracejo: depois de afirmações de que o dinheiro certamente aparecerá – em referências ao *modus operandi* da comédia *palliata* e ao êxito do *adulescens amans* –,⁵² na falta de uma armação, o personagem pensa em assumir um papel semelhante ao que ele descreve ser o de um poeta. Ignoremos as noções poéticas modernas do romantismo literário não pertinentes à comédia *palliata* e às obras da Antiguidade – em que imperava o conceito de *aemulatio*, “imitação” ou criação

⁵¹ Cf. Plauto *Epidicus*: *quo in loco haec res sit uides*, / *Epidice*: ... *neque ego nunc quo modo / me expeditum ex impedito faciam, consilium placet.* (Ep. 81-2 e 85-6), “veja a que ponto chegou essa situação, Epidico ... nem uma maneira de fazer desvencilhar-me desse empecilho, nem uma armação que me agrade”. Slater (2000: 19 a 28; 104 a 110) considera a cena acima um diálogo entre o ator e a máscara (“as a dialogue between the player and his mask”): após debater consigo mesmo, adotaria o papel (“role”) do *seruus callidus* até o final da peça, excetuando quando assume a função de um escravo apressado (*seruus currens*). Psêudolo, menciona o estudioso, necessitaria do poder poético (“he needs poetry”) “e de suas ficções semelhantes à realidade” (“and the power of its truth-seeming fictions”), e, tal como um poeta, ele necessita de um enredo (*argumentum*) e também de um ator versado ao qual confira um papel, ações, falas e ações em cena.

⁵² Diversas referências metateatrais sinalizam o habitual triunfo do *seruus callidus* e o final sempre favorável ao jovem amante da peça.

Psêudolo age em prol da causa do *adulescens* e lhe promete ajuda: *spero alicunde hodie me bona opera aut hac mea / tibi inuenturum esse auxilium argentarium. / atque id futurum unde unde dicam nescio, / nisi quia futurum est* (Pseud. 104-107), “espero que hoje de algum lugar, graças à boa atenção ou a essa minha habilidade, esse auxílio monetário será encontrado para você. Porém, não sei dizer onde e de onde surgirá, exceto que surgirá”. Após o excerto sobre “a função do poeta”, já descartada a hipótese de se tornar um poeta, quanto à obtenção das *minas* para aquisição da moça, o *seruus* diz que: *atque etiam certum, quod sciam, / quo id sim facturum pacto nil etiam scio, / nisi quia futurumst* (Pseud. 566-68), “além disso, é certo que eu saiba, mas eu não sei nada sobre a maneira como isso possa acontecer, a não ser que acontecerá”.

segundo os padrões do gênero com vista à superação do modelo e à inserção em uma prática consagrada da tradição literária – e verificaremos uma comicidade: sob uma premissa de uma liberdade poética total que possibilitaria ao poeta imaginar, inventar, escrever e, por meio do registro gráfico (ou de uma fala recitada em cena), criar um objeto ou uma situação, Psêdolo estaria possivelmente nos enganando ao fingir enganar a si mesmo, uma vez que mencionou a inevitabilidade do surgimento do dinheiro, o que se deve tanto ao que prevê a carta (i.e., o retorno do soldado e a possibilidade de enganá-lo)⁵³ quanto ao fato de se tratar de uma encenação de um texto criado a partir de um *argumentum* de uma comédia modelo grega.

Apesar das referências ao processo “criativo” e à materialidade (*tabulas cum cepit*), imagem que poderia sugerir uma inspiração poética, corroborada pela asserção de que o poeta procuraria (*quaerit*) criar algo inexistente (*nusquam est gentium*), o âmbito permanece o da *fabula palliata*: o *seruus callidus* atenta para o processo criativo, insinua a hipótese de assumir o papel (*officium*) de um *poeta* e, à maneira de um *architectus*, (re)escrever a peça, ou alterar o *script* (como um provável porta-voz ou alter-ego de Plauto), porém nada acontece, embora não podemos ignorar as diversas demonstrações de versatilidade do *seruus* que, no decorrer da peça, assume diferentes papéis.⁵⁴ A reflexão do escravo, de que o poeta produz algo verossímil (*facit illud ueri simile*), a partir do que é falso (*quod mendacium est*), poderia remeter-nos às referências, desde Homero, à “potência ficcional da poesia”⁵⁵

Mediante o pedido do *adulescens*, após gracejos e zombarias, Psêdolo consente em ajudá-lo (*Pseud.* 103-7), porém ambos fracassam na tentativa de convencer o rufião (*leno*) a

⁵³ É interessante observar que, a despeito das diversas tentativas de se obter o dinheiro necessário para a compra da moça, e o rufião aceitar vendê-la para aquele que lhe trouxer primeiro o valor de vinte *minas*, apesar do acordo firmado com o soldado, é ela quem daria as instruções para a elaboração da tramoia. Depois de alertar o *adulescens* que o *leno* a vendeu, ela diz na carta: *ea causa miles hic reliquit symbolum, / expressam in cera ex anulo suam imaginem, / ut qui huc adferret eius similem symbolum, / cum eo simul me mitteret* (*Pseud.* 55-58), “por causa disso, o soldado deixou aqui um símbolo, uma imagem de seu sinete impresso na cera, para que aquele que trouxer um símbolo semelhante me levar de uma só vez junto dele”.

⁵⁴ O personagem Psêdolo assume diversos papéis, porém não chega a se disfarçar por meio da troca de suas vestimentas, apenas recebe diferentes designações. O *senex* da peça, o velho Simão, adverte o outro *senex*, amigo dele, de que o *seruus fallax* Psêdolo: *conficiet iam te hic uerbis, ut tu censeas / non Pseudolum, sed Socratem tecum loqui* (*Pseud.* 464-65), “acabará já com você aqui usando palavras, como se você achasse que conversa não com Psêdolo, mas com Sócrates”. Após ser comparado a Sócrates, o escravo assevera que: *quod scibo, Delphis tibi responsum dicito* (*Pseud.* 480), “o que saberei, há de ser-lhe dito tal como uma resposta do oráculo de Delfos”. Depois das referências bem-humoradas a Sócrates e ao oráculo de Delfos, próximo ao término da peça o *senex* Simão diz: *uiso quid rerum meus Vlixes egerit* (*Pseud.* 1063), “eu hei de ver quais foram as ações de meu Ulisses”. Na sequência o velho exclama: *superauit dolum Troianum atque Vlixem Pseudolus* (*Pseud.* 1244), “Psêdolo superou o ludíbrio dos Troianos e também Ulisses”.

⁵⁵ Segundo as Musas na *Teogonia* de Hesíodo narrando a genealogia dos deuses: “sabemos falar muitas mentiras semelhantes às verdades”, ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα (*Theog.* 27); ou conforme o verso de Calímaco possivelmente composto em referência às Musas: “que cantando eu crie ficções para persuadir o ouvinte”, ψευδοίμην αἰόντος ἃ κεν πεπίθοιεν ἀκονήν. (*Hymns 1 to Zeus*, 64).

anular a venda da garota amada (*Pseud.* 241-335), também no uso da *flagitatio*, a fim de insultar e humilhar o *leno* (*Pseud.* 351-370), e a ineficácia se deve ao mau caráter do rufião que ele próprio reconhece (*Pseud.* 371-75).⁵⁶ Na sequência do monólogo supracitado de Psêdolo sobre o “ofício poético”, em uma cena de espreita (“eavesdropping”), Psêdolo primeiramente se inteira da precaução do velho em relação às ações do escravo – *non potest / argentum auferri* (*Pseud.* 504-05), “ele não conseguirá tomar o dinheiro” – e, muito faceto, lança um desafio que se assemelha às imprecações dos amos contra os escravos.⁵⁷ Por fim, o escravo se endereça aos espectadores e tece a seguinte observação:

*suspicio est mihi nunc uos suspicarier,
me idcirco haec tanta facinora promittere,
quo uos oblectem, hanc fabulam dum transigam,
neque sim facturus quod facturum dixeram.* (*Pseud.* 562-65)

“Tenho a suspeita de que vocês estão suspeitando agora de que, por causa disso tudo, eu prometi todas essas façanhas a fim de entretê-los, enquanto encenarei essa comédia, e eu nem haveria de fazer o que disse que estou para fazer”.

Novamente temos a impressão de que a peça não passa de um ensaio sobre o metateatro, e Psêdolo estaria a todo momento se dirigindo à audiência para incluí-la na peça, inteirando-a dos acontecimentos, dos mecanismos e do *modus operandi* de uma comédia *palliata*, ao mesmo tempo que, tornando-a também parte da peça, tentaria enganar os espectadores fingindo não ter um plano, referindo-se ao que ele afirma que decerto acontecerá, ao passo que tenta semear dúvidas quanto aos acontecimentos vindouros.⁵⁸ Sua fala, mencionada acima, precede a chegada do personagem Hápax, que surge “de súbito”

⁵⁶ Psêdolo e seu jovem amo *adulescens* procuram o rufião, oferecem-lhe alternativas – algumas inviáveis, como protelar a venda, algo que esse personagem-tipo, o *auarus leno*, recusaria de imediato –, e de diversas maneiras tentam dissuadi-lo em vão. Perante a intransigência do *leno*, a dupla recorre à *flagitatio*, na tentativa de difamá-lo publicamente com xingamentos: *Pseudole, adsiste altrim secus atque onera hunc maledictis* (*Pseud.* 357), “Psêdolo, posicione-se do outro lado e encha-o de palavrões”. A solução parece surtir algum efeito, malgrado o *leno* considere ambos apenas bons na hora de falar (*cantores probos.* *Pseud.* 367), fazendo-o deliberar e então decidir: quem trouxe primeiro a quantia de vinte *minas* comprará a moça.

⁵⁷ Psêdolo fala ao *senex* Simão: *numquam edepol quouquam supplicabo, dum quidem / tu uiues. tu mihi hercle argentum dabis* (*Pseud.* 507-08), “jamais, céus, suplicarei a ninguém, enquanto ainda você estiver vivo. Você, por Hércules, é que vai me entregar o dinheiro”. Após a asserção, e que alude à maneira formular de os amos ameaçarem os escravos (*dum ego uiuo...*), o escravo faz uma aposta: *seruitum tibi me abducto, ni fecero.* (*Pseud.* 520), “que eu seja levado consigo como escravo, se não conseguir”. Apesar da estranheza, o *senex* faz um gracejo: *nam nunc non meu's* (*Pseud.* 521), “pois agora não é mais meu [escravo]”.

⁵⁸ Em uma ocorrência metateatral, Psêdolo se endereça à audiência e diz: *in hunc diem a me ut caueant, ne credant mihi* (*Pseud.* 128), “para que no dia de hoje tomem cuidado comigo e não creiam em mim”. O escravo também se endereça a seu velho amo Simão e dirige palavras semelhantes: *iam dico ut a me caueas* (*Pseud.* 511), “agora digo para que tome cuidado comigo”.

para possibilitar o plano de trapacear o *leno* e conseguir as *minas* e, por conseguinte, adquirir a moça antes do soldado, que também acaba sendo enganado, junto do amo e do rufião.

Hápax, ajudante do *miles*, procura o rufião: *erus meus miles ubi ille habitet leno, quoi iussit / symbolum me ferre et hoc argentum* (*Pseud.* 596-98), “o soldado, meu amo, indicou a localização onde aquele rufião estaria morando, ao qual ordenou trazer esse símbolo e a quantia em dinheiro”. Inteirado de quem seria o personagem e do provável motivo da chegada dele, por meio dos detalhes da transação contidos na carta da amante (*amica*) do jovem, lida ao início da peça, Psêdolo percebe a necessidade de uma mudança de planos, *nouo consilio nunc mihi opus est* (*Pseud.* 600), intercepta-o e, passando-se por um ajudante do *leno*, procura conseguir o *symbolus* e as cinco *minas* que faltam. Hápax confia a Psêdolo apenas um dos itens: *epistulam hanc a me accipe atque illi dato. / nam istic symbolust inter erum meum et tuom de muliere* (*Pseud.* 647-8), “tome essa epístola de mim que você a entregará a ele [o rufião]. Pois nela está o símbolo combinado entre o seu e o meu amo referente à mulher”. Psêdolo então ressalta a artificialidade da convenção: *nam ipsa mi Opportunitas non potuit opportunius / aduenire* (*Pseud.* 699-70), “pois a própria Oportunidade não me pôde vir em um momento mais oportuno”. Em posse apenas do *symbolus*, o escravo obtém a quantia de dinheiro, não entregue por Hápax, cuja desconfiança o fez querer entregar pessoalmente ao *leno*, mas emprestada por um amigo do jovem que o faz, sobretudo, para assistir à execução do grande espetáculo: a peça em miniatura dentro da peça principal. Falta a Psêdolo um bom ator, pois Simão já avisou de antemão ao rufião sobre a tramoia, e o rosto do *seruus* quiçá seria, portanto, conhecido – talvez a *palliata*, por meio da convenção de máscaras e do uso de personagens-tipo, faculte essa ocorrência metateatral: a máscara de um velho *seruus callidus* não seria convincente, não se adaptaria ao papel. Depois de ensaiar com Psêdolo, um jovem escravo encena esse papel passando-se por Hápax, engana o *leno* e leva consigo a moça embora.

Dentre as ocorrências metateatrais na *Pseudolus* temos diversas alusões à “fatalidade” do final feliz: ao sucesso da armação do *seruus callidus* – às convenções e à artificialidade da *palliata*, aos recursos comuns do repertório, à ruptura da ilusão/preensão dramática por meio de falas destinadas aos espectadores, bem como à peça dentro da comédia e a todo o processo de preparação ou ensaio de um outro escravo para se vestir (*ornare*) e atuar, passando-se pelo personagem Hápax, enquanto Psêdolo e o *adulescens* assistem à peça em miniatura dentro da comédia, como espectadores que oferecem comentários sobre a *performance* e os acontecimentos à peça planejada e dirigida por eles mesmos. Veremos outros exemplos de ocorrências metateatrais nas obras plautinas ao longo de nosso estudo,

tanto para ilustrar as teorias modernas sobre o metateatro quanto como parâmetro de comparação no estudo das metateatralidades na comédia *Andria* de Terêncio.

Dentre as teorias e noções concernentes ao metateatro na *Andria* de Terêncio, uma das principais, de que “os personagens não podem escapar à própria dramatização”, como se o mundo fosse um prosclênio e a vida, já teatralizada, um sonho (Abel, 1963), transparece ao longo de toda a peça, desde quando o velho Simão se vale de um recurso estilizado e comum do repertório, o preparo de uma peça dentro da peça (*And.* 30-48), com vista ao engano do filho (*And.* 155-58), até situações em que o *senex* se engana reconhecendo a ficcionalidade de uma cena e jocosamente esquecendo-se da encenação, de que a peça seria “um artifício apresentado sob circunstâncias especiais e controladas” (Taplin, 1986). Poderíamos transferir para a *Andria* a asserção de Slater (1985): se as comédias plautinas representam um mundo, seria o do prosclênio, portanto, “o teatro de Plauto não seria mimético, porém metateatral, não imitando a vida, mas um texto precedente”, e destarte “os elementos narrativos da maioria, se não de todas as peças, preexistiram como texto”. A cena do parto (*And.* 468-77), um acontecimento concreto segundo o enredo, graças à própria artificialidade da convenção e à recorrência dessa situação nas comédias, é interpretada como uma peça dentro da comédia. Mesmo sem uma fala *ad spectatores*, temos a impressão de estarmos presentes no diálogo entre Simão e Davo, enquanto o primeiro acena para inverossimilhança na rapidez do parto (*And.* 472-76) e questiona a saída da parteira e a fala dela no meio da rua (*And.* 489-94). Na essência da *Andria* encontra-se uma força motora, uma peça forjada dentro da peça, que motiva os personagens e desencadeia as ações e acontecimentos, desse modo, “o assunto da peça se torna o drama em si” (Hornby, 1986), e teríamos algo como um teatro “apto a explorar suas convenções e recursos para comicidade” (Slater, 1985), que se evidencia nas constantes suspeitas de Simão, o qual tanto acredita que tentam levá-lo na conversa (*And.* 155-63) e induzi-lo a crer em uma falsidade (*And.* 432-58) quanto conduzem-no para uma peça dentro da comédia e usam de um mecanismo artificial, o *deus ex machina*, trazendo um estrangeiro para solução de um impasse (*And.* 907-17). A expressão shakespeariana “the world's a stage” seria conveniente para se referir ao que seria o dilema de Simão: no teatro e em seu mundo teatralizado, ele desconfia das inverossimilhanças e não acredita no que ocorre em seu universo ficcional, quase como uma vítima incapaz de aceitar que, para si mesmo, a ficção equivale à sua realidade, e nem haveria uma oposição entre real e ficcional no âmbito teatral.

O estudo das Metateatralidades na comédia *Andria* de Terêncio

O Prólogo e o início de uma peça pós-plautina

*Aut agitur res in scaenis, aut acta refertur.
Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus, et quae
Ipse sibi tradit spectator.*⁵⁹

Desde a primeira palavra do prólogo da comédia *Andria*, estamos diante de inovações e da retomada de uma prática consagrada por grandes nomes no gênero e continuada pelo derradeiro grande autor da comédia *palliata*: Terêncio. À primeira vista, as mudanças parecem sutis, mas a densidade das diferenças é, decerto, equivalente à capacidade de as reconhecermos. Os prólogos expositores, às vezes presentes em Plauto, considerados uma convenção mais frequente em Menandro, confeririam os detalhes do *argumentum* à audiência, tornando-a ciente dos precedentes e dos acontecimentos vindouros. Longe da ideia de que estaria explicando a piada, o prólogo apenas revelaria aos espectadores *o que* acontecerá e, cientes disso, teriam a oportunidade de desfrutar da ironia dramática e de se surpreenderem com o *como*, i.e., a maneira como o comediógrafo reelaborou os elementos extraídos da comédia grega tomada como modelo/matriz.⁶⁰ Teríamos, tal como a crítica convencionou denominar, a ironia dramática: o conhecimento, que resultaria em humor, da inevitabilidade do que sobrevirá aos personagens na insciência do destino “predestinado” e na incapacidade de evitar os revezes do porvir. Nas peças de Plauto, em diversas situações, ainda contamos com a presença do *seruus callidus* amiúde revelando os detalhes de suas armações e fazendo da plateia sua cúmplice nos enganos e trapaças bem-humoradas.⁶¹

⁵⁹ “As ações ou se representam em cena ou se narram. Quando recebidas pelos ouvidos, causam emoção mais fraca do que quando apresentadas à fidelidade dos olhos, o espectador mesmo as testemunha” (Horácio, *Ars*, 179-82, tradução Jaime Bruna).

⁶⁰ Como bem notou e expressou de maneira sucinta Franko (2013: 39): “onde há estrutura, há liberdade: uma vez que as regras estão estrelecidas, autores e audiências podem concentrar-se no *como*, ao invés de *o que* acontecerá” (cf. “Where there is structure, there is freedom. Since the rules are set, authors and audiences can concentrate on *how* things happen rather than what will happen”).

⁶¹ Frank (1928: 310 a 322), discorrendo sobre a ironia dramática, sobre o fato de que a óbvia consequência do uso de uma trama conhecida seria a dependência do tema do destino, observa que o conhecimento de antemão que a audiência deteria acerca daquilo contra o que os personagens estão inconscientemente se debatendo lhe conferiria tanto um “senso de superioridade”, que Platão teria considerado ser um efeito da comédia, quanto o deleite com as incongruências, uma vez que “uma forma mais farsesca da ironia cômica é livremente empregada em peças de autoengano”. Destarte, Terêncio teria acumulado mistérios que, segundo o estudioso, ele gradualmente teria solucionado, “de modo a substituir o humor menandriano pela tensão, [...] eliminado o prólogo expositor de propósito a fim de se livrar de uma velha convenção e intensificar a peça introduzindo elementos: a surpresa e o suspense”. (Cf. “the obvious consequence of the use of a known plot was of course dependence upon the theme of *fate* [...] The foreknowledge which the

Caso nos detivéssemos apenas na análise de todo o prólogo da comédia *Andria*, isso já fugiria ao escopo de nosso estudo. Para a compreensão do motivo e presença de determinadas ocorrências metateatrais, atentaremos apenas para algumas afirmações contidas nesse prólogo. Lemos, nos versos iniciais: *poeta quom primum animum ad scribendum adpulit, / id sibi negoti credidit solum dari* (*And.* 1-2), “o poeta, quando primeiramente se propôs a escrever, confiou a si somente a execução desse ofício”. Não obstante a sequência, quanto à explicação da ausência de um prólogo narrativo e quanto ao rival maledicente que o teria forçado a adotar essa postura defensiva, o importante é notar a dimensão da autodenominação “poeta”. Segundo Terêncio, a dedicação à carreira de escritor de comédias prevê uma elaboração mais sofisticada do material extraído de uma ou mais comédias gregas tomadas como modelo/matriz, e um “avanço” na criação de *palliatae*. Por meio da afirmação de Germany (2013), somos informados de que os prólogos seriam parte das peças como um todo, dado que neles se utiliza a mesma métrica empregada em versos falados sem o acompanhamento do flautista, e também que eles contêm descrições expressivas daquele que o profere e do ataque sofrido por Terêncio fora do prosaetrio e vindo de seu rival. O estudioso ainda ressalta que essas personalidades e problemáticas seriam “recorrentes na sucessão de prólogos com a mesma constância que as situações cômicas padrão e personagens-tipo”.⁶² Os prólogos programáticos, conquanto se afastem ao modelo expositor, assemelham-se na construção e no modelo adotado: como uma fórmula de sucesso, as rivalidades e a “prestação de contas” quanto aos procedimentos de criação adotados fariam dos prólogos como que curtas peças teatrais que tratam das dificuldades, dos sucessos e fracassos na carreira teatral da *persona* poética de Terêncio e apresentam o método de composição adotado por ele.

Retornando ao desenvolvimento do prólogo, o comediógrafo, ao discorrer sobre a *contaminatio*, afirma que *id isti uituperant factum atque in eo disputant / contaminari non decere fabulas* (*And.*, 15-16), “o condenam, alguns por aí, e discutem isso de não se dever contaminar as comédias”. Os rivais criticariam, portanto, o método de composição, mas não um qualquer, nem um inventado ou inovador, e sim um já consagrado, de sucesso e utilizado por Terêncio, desse modo: *qui quom hunc accusant, Naeuium Plautum Ennium / accusant*

audience has of what the players are unconsciously stumbling into provides both the ‘sense of superiority’ which Plato found to be an effect of comedy, and the enjoyment of the incongruous [...] Terence was enabled to accumulate mysteries which he gradually solved in such a way as to substitute Menandrian satire for tension [...] eliminated the expository prologue purposely in order to rid himself of an old convention and intensify comedy by injecting into his plots the elements of surprise and suspense”).

⁶² Cf. Germany (2013: 228): “the prologues are part of the play: in meter, they involve colorful depictions of the prologue speaker and the offstage attack faced by the playwright from his enemy [...] these personalities and issues recur from one prologue to the next with the consistency of comic stock characters and situations”.

quos hic noster auctores habet, / quorum aemulari exoptat negligentiam (*And.* 18-20), “quando aqueles o acusam, é Nêvio, Plauto e Ênio que acusam, os quais ele tem como autoridades, cuja negligência nosso poeta prefere emular”.

Em uma hábil inversão do argumento, fazendo de um vício, aos olhos de “leigos” rivais, uma virtude, um meio de composição prestigiado e empregado por autores de renome, Terêncio ressalta preferir a negligência de antecessores ao realizar em latim a versão de uma comédia grega em vez de seguir um “caminho diferente”, fazer uma versão diligente e fiel de um modelo grego, o que seria, no entanto, para ele uma obscuridade (*And.*, 21: *potius quam istorum obscuram diligentiam*). Para Franko (2013: 36), o ator que profere o prólogo seguiria exaltando a adesão de Terêncio à tradição, “uma técnica que nos leva a duas direções contraditórias. Por um lado, há a promessa de que o espetáculo a seguir se adequa a uma tradição estabilizada e apreciada, por outro, isso levanta suspeitas de que, de algum modo, uma anuência à tradição necessita de uma defesa ou explicação, sugerindo que Terêncio desesperadamente assevera que seu trabalho inovador é tradicional no final das contas”.⁶³

Veremos como um *senex* tenta enlear seu filho em um ardil, o principal motivo ou fato que desencadeia as ações e reações na peça, e o *adulescens* e seu fiel *seruus* tentam evitar cair na armadilha dele com armações que preveem superar a suposta *calliditas* do velho, na tentativa de frustrar e reverter o efeito dos planos dele. Malgrado os antecedentes, ou seja, o passado da moça que se releva uma cidadã e o relacionamento dela com o jovem há tempo suficiente para que ambos se tratem como cônjuges, os quiproquós e a(s) trama(s) da comédia *Andria* têm sua origem e sustentação no ludíbrio, fato que nos parece uma peça dentro da comédia: as falsas núpcias que o velho Simão estaria preparando em sua casa a fim de descobrir se Pânfilo, seu filho, deseja se casar e, por conseguinte, impeli-lo a aceitar, mesmo que a contragosto, o matrimônio. A estudiosa McCarthy (2004), em uma nota de rodapé ao final de seu artigo, sugere uma explicação metaliterária à tentativa de Simão de agir lançando mão de uma *calliditas* e aparentar ter conhecimento do modo de agir do *seruus callidus*: “os velhos (sc. das peças terencianas *Andria* e *Heautontimorumenos*) estariam em uma idade próxima daqueles na audiência que assistiram às comédias plautinas em Roma na juventude deles, [...] e talvez sejam tachados de ‘fora de moda’ ao não se darem conta de que os escravos

⁶³ Cf. Franko (2013: 36): “The speaker proceeds to trumpet Terence’s adherence to tradition, a 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”.

não são mais como antes”.⁶⁴ Essa “sugestão” interpretativa confirmaria os pressupostos desse estudo e teríamos o ingresso tardio de Terêncio em uma longa tradição consolidada, a da *fabula palliata*, por meio de uma comédia que teria como pressuposto o conhecimento da obra de seus antecedentes, como as comédias de Plauto às quais temos acesso nos dias de hoje, de seus insignes *serui callidi* e das ocorrências metateatrais, sobretudo no que concerne ao vocabulário do engano e as subsequentes tramoias que engendram, acarretam e/ou revelam peças dentro da comédia.

A sugestão interpretativa de McCarthy é interessante e talvez válida, não obstante Plauto e Terêncio tenham recorrido à mesma fonte, às comédias gregas desde aquelas dos antecessores às dos seguidores de Menandro e também deste mesmo. Seria mais profícuo pensar na hipótese do uso da *aemulatio* – imitação criativa e/ou com a intenção de superação do modelo a partir do qual foi composta a obra conforme as regras, normas e convenções de um gênero – objetivando a inovação e a exploração das possibilidades dentro da prática consolidada, consagrada e exercida há tempos desse tipo de comédia em Roma, a *fabula palliata*. Os elementos do acervo da *palliata*, cenas padrão e personagens-tipo, os recursos utilizados e o mecanismo disruptivo, o metateatro, teriam possibilitado a criação de situações que pressupõem um conhecimento de encenações anteriores e de obras dos autores que precedem Terêncio. O velho Simão, portanto, apresenta o que poderíamos denominar como sendo o conhecimento do *modus operandi* da comédia plautina, por meio das exibições de seu conhecimento do comportamento típico dos escravos enganadores e do uso do que chamamos de vocabulário do engano, mas as circunstâncias são outras e, logo, o resultado fugiria ao esperado. Isso frustraria inclusive e intencionalmente as expectativas de um público que, junto do velho Simão, esperaria assistir às elaborações de armações amiúde em cenas de improviso em que um *seruus callidus* as apresentaria em concomitância com os engraçados enganos dos personagens que estariam agindo, dentro de uma peça dentro da peça principal, sob as orientações e segundo um papel que lhes foi atribuído e é oriundo daqueles que os iludem e os conduzem ao erro.

⁶⁴ Cf. McCarthy (2004: 117 n20): “Another possible metaliterary joke here: the old men are about the age of people in the audience who would have seen Plautine plays at Rome in their youth [...] and so maybe they are being tagged as 'old-fashioned' in not getting that slaves aren't like that anymore”.

Pode parecer estranha a epígrafe desse subcapítulo tanto quanto ouvir da boca de um escravo sua origem: apenas homens livres mencionavam os nomes paternos ou de seus antepassados com a finalidade de atestar a nobreza de sua progênie (pensemos nos heróis homéricos e nos personagens mitológicos citando o nome de divindades para comprovar a origem divina da estirpe deles). O excerto da epígrafe foi retirado da fala de um escravo conhecida por estudiosos e leitores de Plauto, e temos uma particularidade: não é, de fato, o *seruus* Sósia quem profere a fala, mas o deus Mercúrio disfarçado, com as vestimentas e a aparência do verdadeiro escravo, o qual então questiona jocosamente sua real identidade e existência diante do deus transformado. Não é possível saber se Terêncio teria em mente valer-se de um nome único em seu *corpus* e que remeteria a um não-escravo, que, apesar de ser um deus, apresenta um comportamento tanto livre quanto subserviente e subordinado às ordens de seu pai, o deus Júpiter, tal como o personagem da comédia *Andria*, um ex-escravo, liberto devido ao bom comportamento e à peculiaridade de sempre ter sido um escravo que parecia um liberto. A comédia *Andria* de Terêncio é uma peça um tanto singular desde o início, com um *senex*, não um *seruus callidus*, armando sozinho uma trama que resultaria na descoberta da real intenção de seu filho em desejar ou não se casar, e que, se bem-sucedida, resultaria no acontecimento das núpcias que ele preparava e desejava para o *adulescens*.

Por meio do comentário de Élio Donato (*ad And.* 14)⁶⁶ somos informados de que no início da *Andria* de Menandro havia um velho falando em solilóquio, ao passo que, nesse mesmo trecho, porém na *Perinthia* menandriana, ocorreria um diálogo entre um *senex* e sua esposa. Terêncio talvez tenha usado ambas, porém, à sua maneira, com a inclusão de um personagem protático, Sósia, um escravo liberto (o único em seu *corpus*), e o primeiro a ter um papel importante, não apenas como um interlocutor que interrogaria o velho, tal como a audiência desejaria que fizesse, com quem o *senex* conversa sobre seu filho, mas como alguém com quem mantém um laço social importante.⁶⁷ Simão requisita a presença e Sósia

⁶⁵ “Chamam-me os tebanos de Sósia, nascido de Davo, meu pai” (*Amph.* 365).

⁶⁶ “A primeira cena foi transferida da *Perinthia*, onde um velho está conversando com sua esposa de maneira semelhante, como o que há em Terêncio, mas com um escravo liberto. Já na *Andria* de Menandro há um velho que está sozinho” (Cf. *primam scaenam de Perinthia esse translatam, ubi senex ita cum uxore loquitur, ut apud Terentium cum liberto. at in Andria Menandri solus est senex*).

⁶⁷ Cf. Anderson (2004: 17): “Sosia is not only the only freedman character in Terence's six comedies but also, it seems, the first freedman to play an important role in Roman literature. [...] Terence chose to create

se aproxima e de imediato pergunta o que sua “arte” poderia providenciar (*And.*, 31: *mea ars efficere*). Decerto nos parece muito adequada a sugestão de leitura metaliterária de McCarthy (2004, supracitada): atualmente um *senex*, Simão já fora antes um *adulescens* e, segundo as representações cômicas do estilizado, ficcional e artificial cotidiano e do modo de vida grego nas comédias de Plauto, ele teria se entregado às aventuras amorosas na juventude e na companhia de seu leal companheiro, o escravo Sósia, provavelmente naquela época um *seruus callidus*, capaz de trapacear e enganar o pai de Simão, que seria um *senex* tal como aquele o é agora.⁶⁸ Trata-se apenas de uma conjectura, porém ouvimos de Simão, a respeito de e para Sósia: *apud me iusta et clemens fuerit seruitus / scis. feci ex seruo ut esses libertus mihi* (*And.* 36-37), “você sabe que a meu lado a sua escravidão sempre foi justa e indulgente. Graças a mim, fiz com que de escravo se tornasse um liberto”.⁶⁹ Esperaríamos que o velho chamasse seu ex-escravo precisando das habilidades dele comumente encontradas na *palliata*, possivelmente antigos atributos do *seruus callidus* Sósia, dos quais Simão antes precisaria: a faculdade de tramar, enganar e fingir, ou seja, tudo o que um *seruus callidus* executa com maestria. Se pensarmos na *Amphitruo* de Plauto, o deus Mercúrio exerce o papel de Sósia, mas como um *seruus callidus*, diferente do personagem Sósia original, um simples escravo de Anfitrião, na *Andria*, à primeira vista, pensamos que o papel de Sósia seria o de um *seruus callidus* auxiliando seu amo, mas é também o de um mero ajudante sem funções posteriores na trama. Simão, portanto, nos esclarece: *nil istac opus est arte ad hanc rem quam paro* (*And.* 32), “em nada do que eu preparo é necessária essa sua arte”. O que decerto ele necessita de Sósia é de *fide et taciturnitate* (*And.* 34): “lealdade e discrição”. O velho já se antecipou e finalmente revela a situação a seu escravo: *quas credis esse has non sunt uerae nuptiae* (*And.* 47), “essas que acredita ser não são realmente as núpcias verdadeiras”.

was not only an interlocutor for Simo, to whom (along with the audience) he could talk about his son Pamphilus, but also a person with whom Simo commanded a strong social tie that he could also exploit.”.

⁶⁸ Vejamos observações de McCarthy (2004: 102-14) concernentes aos escravos na *palliata*: em suas posições, como membros da *familia*, mas distintos dos demais do ambiente doméstico, os escravos, porque se encontrariam fora dessa estrutura, seriam usados “instrumentalmente de maneiras diversas”, fugindo às constrições do naturalismo e dos laços sociais do *decorum*. Seria graças ao fato de “o escravo ser ‘uma carta na manga’, i.e., excluído das normas da representação social e psicológica, que ele, tal como os deuses, pode atuar no enredo do lado de fora e fornecer soluções não provenientes das intenções ou do conhecimento dos personagens, mas de uma força mecânica subversora”. (Cf. “because they stand outside that structure, and thus are used instrumentally in a variety of ways [...] escaping both the constraints of naturalism and the bounds of social *decorum*. [...] because the slave is ‘the joker in the pack’, i.e. left out of the norms of social and psychological representation, that he, like the gods, can act on the plot from outside, and can provide solutions that come not from the intentions or knowledge of the characters, but from sheer mechanical force”).

⁶⁹ A réplica de Sósia comprovaria a hipótese: *istaec commemoratio / quasi exprobratiost inmemoris benefici* (*And.* 43-4), “esse relembrar é como que uma reprovação a um benefício não recordado”. Destarte, a gratidão é grande e ele está sempre à disposição, porém ele sempre o fez assim e é por mérito que é um liberto.

Deparamo-nos com um *senex callidus*, e Sósia compartilha nossa dúvida, *quor simulas igitur?* “por que está fingindo então?”, pois um velho não procuraria angariar fundos para uma amante, nem teria motivos para se vingar ou aplicar peças para ser bem-sucedido.⁷⁰ Destarte, como o velho mesmo diz: *rem omnem a principio audies* (And. 48), “ouça toda a situação desde o início”. Simão então principia a narração da vida exemplar do filho, digna de elogios. Sósia observa que o jovem: *sapienter uitam instituit* (And. 67), “estabeleceu sabiamente a vida”. Depois o *senex* menciona a mudança de uma estrangeira de *Andros* para a vizinhança, *egregia forma atque aetate integra* (And. 73), “de beleza excepcional, e na flor da juventude”. Sósia exclama: *uereor nequid Andria adportet mali!* (And. 73), “receio que a moça de Andros traga algo de ruim!”. A pobreza a forçou a emigrar do estrangeiro, mas depois de começar a ser cortejada – segundo a maneira de pensar do velho: *ita ut ingeniumst omnium / hominum ab labore procliue ad lubidinem* (And. 77-78), “assim como é da natureza de todo ser humano resvalar da labuta à lascívia” – ela se tornou, portanto, uma *meretrix*. Apesar da insistência do *senex*, observando e questionando “*quis heri Crysidem habuit?*” (And. 85), “quem ficou ontem com Crísis?”, ele então conclui que: *enimvero spectatum satis / putabam et magnum exemplum continentiae* (And. 91-92), “achava já ter suficientemente assistido a um extraordinário exemplo de comedimento”. Apesar de poder parecer, neste ponto da análise, uma hiperinterpretação, o uso do particípio passado (da raiz *spectat-* e que nos remeteria ao substantivo *spectator*), sugeriria ou anteciparia as atitudes de Simão: como teria assistido à conduta do filho, ele assistirá à cena de parto da comédia, e como um espectador ele dirá que tentam pregar-lhe uma peça. Essa dedução poderia indicar uma ironia, pois o que seria uma “vida exemplar” do filho se revela, entretanto, um “fingimento” – e Simão só saberá no final que se engana, pois Pânfilo conduziu sua vida sem fugir aos “padrões morais” –, já a cena do parto, por sua vez, considerada uma encenação, foi, contudo, um ocorrido verdadeiro e algo concreto no mundo de sua peça.

Como veremos, no decorrer da comédia, encontramos diversas situações em que os personagens observam e, mais precisamente, assistem às ações dos outros, sendo enganados pelas aparências, sobretudo o velho Simão. Os personagens constante e jocosamente remetem

⁷⁰ Eis um exemplo de uma situação contrária: um escravo tramando contra seu amo e nos inteirando de como se dará a trapaça. Na *Mostellaria* plautina, à chegada inesperada do pai, o filho perdulário se encontra sem saída e recorre ao auxílio do *seruus callidus*, que, quase de imediato, elabora uma armação: pede para que todos fiquem trancados dentro da casa, *aedes iam face occlusae sient* (Most. 400), como se não houvesse ninguém, *nemo in aedibus habitet* (Most. 402), depois relata a tramoia à audiência. A intenção é fingir que a casa seria assombrada, conduzir o velho à casa ao lado que o filho teria comprado para se mudar devido à presença de fantasmas, enfim, para reverter as contrariedades, ele acaba pregando uma grande peça no velho.

à expressão dos demais – cf. *uoltu* (*And.* 119, 839, 857); e *signum* (*And.* 878), o que, supomos, seria uma referência em potencial à rigidez da máscara usada na encenação. Além da metateatralidade na indicação da máscara e no vocabulário do engano, as referências à observação do comportamento alheio implicariam um distanciamento do personagem. Teríamos então o ato de se assistir a uma peça dentro da comédia.⁷¹

O filho de Simão, Pânfilo, frequentou a casa da *meretrix* Crísis até os últimos instantes da vida dela, inclusive, após a morte dela, foi ele mesmo quem auxiliou no funeral, sempre presente de tal maneira que o velho pergunta a si mesmo: se ele estaria agindo assim graças a um pequeno convívio, *quid hic mihi faciet patri?* (*And.* 112), “o que faria então por mim, seu pai?”. Decidido a acompanhá-lo, durante o funeral, o *senex* relata que, dentre as mulheres dali, *forte unam aspicio adulescentulam / forma* (*And.* 118-9), “de repente, avisto uma jovem de uma compleição”, com uma expressão (*uoltu*): *adeo modesto, adeo uenusto ut nil supra* (*And.* 120), “tão reservada, tão atraente como nenhuma outra”.⁷² Ela então se revela a irmã de Crísis: *sororem esse aiunt Chrysidis* (*And.* 124). Essa moça, num lapso de loucura em meio à tristeza, tenta se jogar contra as chamas, e ao salvá-la, Pânfilo então, nas palavras de Simão: *bene dissimulatum amorem et celatum indicat* (*And.* 132), “demonstra seu bem dissimulado e velado amor”, abraçando-a, protegendo-a e revelando seus sentimentos.

A trama de Simão objetivaria conseguir que *ut per falsas nuptias / uera obiurgandi causa sit, si deneget* (*And.* 157-8), “por meio de falsas núpcias, haja um verdadeiro motivo para repreendê-lo, caso as recuse”. Na comédia *palliata*, o humor é oriundo, em grande parte, dos ludibrios e do ato de pregar peças em um personagem a fim de enganá-lo. A prática derivaria, contudo, de uma necessidade ou “única saída”, ou seja, nas comédias plautinas o *adulescens* e seu *seruus callidus* tentariam aplicar uma peça naqueles que interferem no relacionamento amoroso entre o jovem e uma *meretrix* e que seriam, geralmente, um pai autoritário, *senex iratus*, ou um soldado fanfarrão, *miles gloriosus*.⁷³ Outras circunstâncias em que urgiria a

⁷¹ Vemos que Simão teria “assistido o suficiente” a conduta de vida do filho (*spectatum satis And.* 91). Mís se dirigiria à audiência dizendo: *inopportunitatem spectate aniculae* (*And.* 231), “assistam ao mau caráter da velha”. Por fim, Cremes diria que já teria sido bem assistida/presenciada a amizade dele por Simão: *spectata erga te amicitia mea* (*And.* 820).

⁷² A partir dos indícios, extraídos da descrição da jovem, provavelmente o público versado esteja ciente de que muitos dos enredos de Menandro se resolvem por meio da *anagnórisis*, o reconhecimento a partir de uma peripécia (*περιπέτεια*), ou seja, uma reviravolta no destino de um personagem e ou no enredo de uma peça. Segundo Aristóteles: “anagnórisis... a reversão da ignorância ao conhecimento, ou à amizade ou à inimizade definitivamente das pessoas na direção da prosperidade ou do infortúnio” (*ἀναγνώρισις δέ ... ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἢ δυστυχίαν ὀρισμένων*, *Poet.* 1452a29–31).

⁷³ Terêncio faz uma espécie de catálogo de personagens-tipo e cenas padronizadas no prólogo da comédia *Eunuchus*, também menciona a criação de um “soldado fanfarrão”, *gloriosum militem*, também a elaboração

elaboração de uma armação também incluem uma cortesã e um rufião, *leno*, ávido e sovina. Em nenhuma das situações supracitadas nas comédias de Plauto em geral haveria, entretanto, a intenção de um personagem *adulescens* se casar e, portanto, um decorrente desfecho que o obrigasse a isso, algo que é, ao contrário, muito comum no desfecho de quase todas as comédias de Terêncio. A estranheza já no início da *Andria* deve-se não somente ao fato de que Simão crê estar ciente da *calliditas* dos *serui* o suficiente para reconhecer, evitar e se passar por um *senex callidus*, mas sim ao que o motiva: pregar uma peça no filho de modo a esclarecer a real intenção de ele se casar e, caso ele não queira, seria então possível obrigá-lo a isso.

Em discurso relatado, possivelmente imitando a voz e os trejeitos de Pânfilo,⁷⁴ Simão enumera as possíveis objeções e respostas do filho à acusação de que ele manteria um relacionamento com uma moça estrangeira, como se o imitasse em uma *disputatio in utramque partem*, argumentação que explora os dois lados de uma questão. Simão nos diz que depois de salvar a moça das chamas, caso ele dissesse que o filho a ama, esse provavelmente redarguiria: “*quid feci? quid commerui aut peccaui, pater? / quae sese in ignem inicere uoluit, prohibui / seruauit*” (*And.* 139-41), “o que fiz? Que falha cometi ou em que eu errei, pai? Ela quis se atirar nas chamas, eu a impedi e a protegi”. A cena do abraço entre os jovens, durante o funeral de Crísis, fez com que Cremes, que havia oferecido sua filha em casamento por conta do comportamento exemplar de Pânfilo, desfizesse a promessa. Ainda assim Simão pensa na seguinte refutação a qual o filho poderia recorrer contra uma acusação de estar em uma relação amorosa com a moça: “*tute ipse his rebu' finem praescripsti, pater: / prope adest quom alieno more uiuendumst mihi: / sine nunc meo me uiuere interea modo*” (*And.* 151-53), “você mesmo seguramente prescreveu um limite para isso, pai, e está bem próximo o tempo em que terei de viver à maneira alheia, permita então que, por enquanto, eu viva agora do meu jeito”. Segundo esse raciocínio de Simão, que vimos acima, a única saída para ele seria, portanto, recorrer a uma armação e, dessa forma, pregar uma peça em Pânfilo para ficar então sabendo da verdade.

de uma cena comum do acervo da *palliata*, em que assistiríamos a *falli per seruom senem* (*Eun.* 38-39), “um velho ser enganado por um escravo”.

⁷⁴ Vicent (2013: 84): “o discurso relatado pode exercer várias funções: remediar a necessidade de se explicar o enredo no prólogo, acelerar o andamento da narrativa acrescentando detalhes ou criando suspense, amplificar a caracterização de um personagem, [...] o recurso também pode servir como um veículo efetivo para se obter humor” (Cf. “reported speech may serve a number of functions: to obviate the need for plot explication in the prologue (*Hec.* 143–56); to accelerate the pace of the narrative by filling in details (*Eu.* 507–31) and/or level of suspense (*An.* 284–97; *Eu.* 615–28); or to enhance characterization (*An.* 131–6, 138–41, 151–3; *Eu.* 629–42). [...], reported speech may also serve as an effective vehicle for humor”).

Simão pede auxílio a Sósia: *tuomst officium has bene ut adsimules nuptias, / perterrefacias Dauom, obserues filium / quid agat, quid cum illo consili captet* (And. 168-70), “seu papel é fingir bem que essas núpcias existem, aterrorizar Davo, vigiar como meu filho age e se junto do outro está armando algo”; o *senex* teme o fracasso da trama devido à interferência de Davo. Segundo ele, tal como um *seruus callidus*, Davo lançaria mão de todos os recursos para enganá-lo: *manibu' pedibu'que obnixe omnia / facturum, magis id adeo mihi ut incommoet / quam ut obsequatur gnato* (And. 161-64), “obstinadamente com pés e mãos ele fará de tudo, mais contra mim para me atrapalhar do que para fazer a vontade de meu filho”. A imputação de *mala mens, malus animus* (And. 164), “mente maliciosa, índole maléfica”, seria proveniente de uma opinião generalizada formada a partir do conhecimento desse personagem-tipo, o *seruus callidus*, como é apresentado nas comédias do gênero *fabula palliata*, e nossa principal referência seriam os escravos manhosos de Plauto que se vangloriam de seus planos e de suas capacidades de improviso e de criar estratégias ardilosos. As falsas núpcias farão Davo procurar uma solução, e segundo reflete Simão: *simul sceleratu' Dauo' siquid consili / habet, ut consumat nunc quom nil obsint doli* (And. 159-60), “se o velhaco Davo estiver armando algo, que aja agora enquanto seus truques não interferem em nada”. De frente com Davo, o velho então lança uma ameaça como vemos amiúde empregada na comédia *palliata* plautina:

*si sensero hodie quicquam in his te nuptiis
fallaciae conari quo fiant minus,
aut uelle in ea re ostendi quam sis callidus,
uerberibu' caesum te in pistrinum, Dave, dedam usque ad necem,
ea lege atque omine ut, si te inde exemerim, ego pro te molam.* (And. 196-200)

“Caso eu perceba que você está tentando qualquer tipo de armação hoje nessas núpcias para que elas não ocorram, ou que deseja demonstrar o quão manhoso é nesse quesito, vou deixá-lo estirado no moinho, Davo, sob açoites até a morte, e segundo esse decreto e tudo mais, se eu o soltar de lá, farei farinha em seu lugar”.

Observamos Davo titubear, analisar os prós e contras da situação até, enfim, decidir auxiliar Pânfilo.⁷⁵ Antes de se encontrar com Simão, partindo da seguinte suspeita, *mirabar hoc si sic abiret et eri semper lenitas / uerebar quorsum euaderet* (And. 175-76), “estava

⁷⁵ Simão depois parece atenuar a severidade da ameaça, usada apenas para dissuadir Davo de tentar qualquer armação contra a execução das núpcias: *ubiuis faciliu' passu' sim quam in hac re me deludier* (And. 203), “em qualquer circunstância em vez dessa mais facilmente suportaria ser enganado”. Essa observação, de que o escravo poderia enganá-lo em outras circunstâncias, é semelhante à opinião sobre a prática de ludibrios do velho Cremes na peça terenciana *Heautontimorumenos*. À indagação de seu escravo, *quaeso laudas qui eros fallunt?* (Heaut. 537), “eu lhe pergunto se você aprova aqueles que enganam seus amos?”, o *senex* (que assim como Simão tenta se passar por *callidus*) responde-lhe da seguinte maneira: *in loco / ego uero laudo* (Heaut. 537-38), “na ocasião certa eu aprovo sim”.

admirado caso seguisse assim e temia até que ponto a constante brandura do amo chegaria”, Davo revela o que estava pensando sobre Simão:

*id uoluit nos sic necopinantis duci falso gaudio,
sperantis iam amoto metu, interoscitantis opprimi,
ne esset spatium cogitandi ad disturbandas nuptias:
astute! (And. 180-83)*

“Ele quis que fôssemos levados desprevenidos a uma falsa alegria e esperançosos, já dissipado o medo, ainda bocejantes, fôssemos surpreendidos a fim de não haver uma brecha para pensarmos na dissolução das núpcias. Sabichão!”

Veremos como a comédia *Andria* se resolve por meio de enganos e desenganos: Simão se apoia na infalibilidade de sua “peça dentro da comédia”, ou seja, as falsas núpcias que intentam demonstrar se Pânfilo estaria fingindo ou deveras desejaria se casar; Davo, por sua vez, procura perscrutar os “bastidores” para verificar se as núpcias seriam verdadeiras e contra-atacar. As tramoias, na medida em que enganam personagens comuns, tornar-se-iam inócuas contra alvos mais astutos. O *seruus* procura verificar a veracidade do acontecimento das núpcias, primeiro vasculhando o local na casa de Simão, e então dizendo: *ex ipsa re mi incidit suspicio* “hem / paullulum opsoni; ipsu' tristis; de inprouiso nuptiae: non cohaerent” (*And.* 359-61), “surge-me da situação em si uma suspeita: ‘puxa, que pingo de provisões, ele próprio triste, de súbito essas núpcias: não faz sentido’”. A incoerência é um forte indício de que se trataria de uma *fallacia*, resta confirmar a situação na casa do sogro, o *senex* Cremes, que, segundo a descrição de Davo, seria a seguinte: *quom illo aduenio, solitudo ante ostium: iam id gaudeo* (*And.* 362), “quando chego lá, a solidão diante das portas: isso já me alegra”.⁷⁶

Depois de constatar que as núpcias não passam de uma tramoia de Simão, Davo sugere fazer do veneno o antídoto: uma vez que *doli* e *fallaciae* preveem a indução da vítima ao engano, fazendo-a crer e tomar a decisão “errada”, uma reação diferente daquela esperada supostamente invalidaria a armação. Davo explica esse seu raciocínio a Pânfilo:

*nempe hoc sic esse opinor: dicturum patrem
“ducas uolo hodie uxorem”; tu “ducam” inquires:
cedo quid iurgabit tecum? hic reddes omnia.
quae nunc sunt certa ei consilia, incerta ut sient
sine omni periculo. nam hoc haud dubiumst quin Chremes
tibi non det gnatam; (And. 387-92)*

⁷⁶ Davo continua a descrição do “cenário” inadequado para quaisquer núpcias: *interea intro ire neminem / uideo, exire neminem; matronam nullam in aedibus, / nil ornati, nil tumulti: accessi; intro aspexi* (*And.* 363-65), “enquanto isso, não vejo ninguém entrar, ninguém sair, nenhuma matrona na casa, nada de ornamento, tumulto algum, aproximei-me, espiei o interior”. Contamos com apenas uma parcela do *corpus* plautino, o que impossibilita sabermos ser acréscimo ou novidade de Terêncio, mas presenciamos um *seruus* e um *senex* em uma disputa em que venceria aquele com mais *calliditas*, algo que se repete na peça *Heautontimorumenos*.

“mas decerto suponho que será assim: a seu pai, que dirá,
‘quero que se case hoje’, você responderá: ‘vou me casar’.
Pergunto: por que ele discutiria com você? Isso responde a tudo,
de tal modo que as armações dele agora certas se tornem incertas,
sem risco algum. Pois não há dúvida de que Cremes
não lhe concederá a filha em casamento”.

Na comédia terenciana *Heautontimorumenos* o *seruus* também se vale dessa mesma tática, ou seja, deixar que a credibilidade do *senex* em seu ludíbrio redunde em seu próprio engano. Veremos que Simão, de fato, engana a si mesmo (*hic se ipsu' fallit*, *And.* 495) e Davo tenta reverter a situação a seu favor. Davo não se engana quanto ao ludíbrio de Simão falhar, porém não cogita a hipótese de o *senex* convencer Cremes a reatar a promessa de conceder a filha em casamento. Enquanto Davo está fingindo ter convencido Pânfilo a se casar e diz para Simão apressar as núpcias, este se encontra com Cremes, expõe a situação, argumenta e o persuade a conceder novamente a filha em casamento. A peça *Andria* exigiria da audiência ou dos leitores um prévio conhecimento do que se convencionou chamar de vocabulário do engano – o qual sinaliza e estabelece as ocorrências metateatrais, quando um dos personagens manipula outro, fazendo com que as ações do último pareçam seguir e/ou correspondam a um roteiro ou papel dentro de algo que seria, em maior ou menor intensidade ou possível de ser notada pela audiência, uma peça dentro da peça que surge e transcorre dentro da comédia principal –, porém, qualquer expectativa de que em algum momento haverá uma ruptura na ilusão/preensão dramática em uma fala ou comentário *ad spectatores* não se concretiza. Veremos como na disputa de ardis que encontramos na peça, em que o *senex* e o *seruus* tentariam demonstrar o qual seria mais *callidus* e capacitado a enganar o outro, Simão se engana ao se acreditar tanto apto a elaborar suas trapaças quanto a evitar aquelas que seriam preparadas e lançadas pelo seu escravo, como um verdadeiro *senex callidus*; Davo também falha na armação de seus estratagemas e tramoias e, sobretudo no reconhecimento de algumas “verdades” que parecem artificiais e não verossímis no mundo em que a peça se passa, como também o velho o faz.⁷⁷ Atentemos à maneira de agir do *seruus*.

⁷⁷ A observação de Germany (2013) também seria, em certa medida, pertinente a Davo. Segundo o estudioso, a ironia metateatral aqui seria sutilmente diferente de tudo em Plauto, e Simão seria “teatralmente consciente o bastante para ser coautor de uma trama; é graças a tal propensão que ele pensa ser capaz de reconhecer a diferença entre encenação e realidade, porém a artificialidade das ações que ele vê não se deve a uma armação, mas à ficcionalidade de seu mundo ‘real’, onde certas coisas acontecem”. (Cf. Germany (2013: 234): “The metatheatrical irony here is subtly different from anything in Plautus. Simo is theatrically minded enough to sub-author an intrigue, and because of this bent he thinks he can recognize the difference between play and reality, but the artificiality of the action he sees is not due to an intrigue, but rather to the fictionality of his own ‘real’ world, where such things happen as a matter of course”).

O escravo Davo delibera e conversa consigo mesmo em solilóquio⁷⁸:

*Enimvero, Dave, nil locist segnitiae neque socordiae,
quantum intellexi modo senis sententiam de nuptiis:
quae si non astu providentur, me aut erum pessum dabunt.
nec quid agam certumst, Pamphilumne adiutem an auscultem seni.
si illum relinquo, eius uitae timeo; sin opitulor, huius minas,
quoi uerba dare difficilest: primum iam de amore hoc comperit;
me infensu' seruat nequam faciam in nuptiis fallaciam. (And. 206-12)*

“De fato, Davo, não há lugar para indolência nem para inação, do que compreendi há pouco da decisão do velho sobre as núpcias: o que não for com astúcia providenciado resultará na ruína minha ou do amo. Nem sei ao certo como agir, dando ouvidos ao velho ou ajudando Pânfilo: se o abandonar, receio por sua vida, se o socorrer, temo as ameaças de Simão, que dificilmente é levado na conversa: já de início descobriu sobre o caso amoroso e enraivecido me vigia para eu não armar uma armação nas núpcias”⁷⁹

A situação dos amantes, nas palavras de Davo, requeria uma atenção dobrada: Simão estaria precavido contra qualquer ludíbrio proveniente do *seruus*, e já soube do caso amoroso do filho, mas desconhece que a garota de Andros está grávida, *haec Andria, / siue ista uxor siue amicast, grávida e Pamphilost. (And. 215-6)*, “a moça da ilha de Andros, ora amante, ora esposa, está grávida de Pânfilo”. Somam-se a isso duas complicações. Primeiramente, Davo nos revela o que para ele seria uma *operae pretium audaciam* (And. 217), “uma ousadia deles digna da atenção do ouvido”, precisamente: *inceptiost amentium, haud amantium: / quidquid peperisset decreuerunt tolere (And. 218-19)*, “uma iniciativa de dementes, não de amantes: decidiram criar o que quer que ela dê à luz”. O outro problema que teria surgido para o escravo seria o de que os amantes estariam tramando entre si uma trapaça, *fingunt quandam inter se nunc fallaciam (And. 220)*, com a finalidade de provar que a moça seria uma cidadã ática: *ciuem Atticam esse hanc (And. 221)*. A *fallacia* a que os jovens recorreriam seria a invenção de uma “história”, ou seja, a versão deles dos acontecimentos no passado da

⁷⁸ “O propósito fundamental do comentário – ou da fala à parte (“aside”) – e do solilóquio é o de engajar o espectador diretamente, posicionando-o face a face frente à decisão de concordar ou discordar: são lembretes a todos de que a encenação da peça está em progresso”. (Cf. Styan (1975: 153): “The fundamental purpose of the aside or the soliloquy is to engage the spectator directly, to throw him a face-to-face challenge to agree or disagree: they are a reminder to all that a play is in progress”).

⁷⁹ Semelhante às reflexões e às indecisões dos escravos plautinos, Davo se vê inerte. Psêudolo, na peça plautina homônima, depois de asseverar ao *adulescens* seu triunfo, pensa consigo mesmo: *tu astas solus, Pseudole. / quid nunc acturus, postquam erili filio / largitu's dictis dapsilis? (Pseud. 394-6)*, “está aí sozinho, Psêudolo. Como agora serão minhas ações, depois de eu ter enchido o filho do amo com uma verborragia suntuosa?”. Cf. as “indecisões” nas comédias *Epidicus* e *Trinnumus*, ambas também de Plauto, respectivamente, com os escravos Epídico e Estásimo: *solus nunc es. quo in loco haec res sit uides, Epidice (Epid. 81)*, “está sozinho agora, veja até que ponto chegou essa situação, Epídico”; *Stasime, restas solus. Quid ego nunc agam (Trin. 719)*, “sobrou só você, Estásimo. Como vai agir agora”. Trata-se de um recurso comum da *palliata* empregado tanto para conferir proeminência ao processo de transição e à transformação do escravo no *seruus callidus* quanto para criar uma impressão de que ele teria uma habilidade de improviso perante a necessidade de um “plano”, i.e., uma *fallacia* ou *doli* para enganar e ou se safar.

moça e que, nos revela Davo, seria a seguinte:

*“fuit olim quidam senex
mercator; nauim is fregit apud Andrum insulam;
is obiit mortem.” ibi tum hanc eiectam Chrysidis
patrem recepisse orbam paruam. fabulae!
miquidem hercle non fit ueri simile; atque ipsis commentum placet.*
(And. 221-5)

...“Era uma vez um tal velho
mercador, seu navio naufragou junto à ilha de Andros
e ele veio a óbito.” Daquele local a única náufraga,
a pequena órfã, o pai de Crisis a recolheu. Que comédia!
Por Hércules, não me parece nada verossímil, mas invenção lhes agrada”.

Davo acrescenta à “história” um comentário: *fabulae*! À primeira vista, o *seruus* parece desacreditar nela. Poderíamos até pensar em atribuir o significado de “contos de fada!” ao termo *fabulae*. Convém, todavia, voltarmos ao que Terêncio nos disse no prólogo da *Andria*, que seu objetivo, como poeta e escritor, seria *populo ut placerent quas fecisset fabulas* (And. 3), “compor comédias para agradar o público”.⁸⁰ Em vista disso, a tradução mais adequada para o termo seria, portanto, “que comédia!”, em um aceno à ambiguidade do termo: uma “história” que se parece com aquelas do repertório da *palliata*, bem semelhante ao que se vê encenado nas comédias e uma comédia, ou seja, no sentido metateatral, uma peça dentro da peça principal. No solilóquio não há nenhuma referência a um ouvinte ou *ad spectatores*, o que em geral ocorreria por meio da utilização do pronome de segunda pessoa no plural e ou demonstrativos, dêiticos ou mesmo do próprio termo *spectatores*.⁸¹ Assim sendo, não trataria de uma ocorrência aberta e explicitamente metateatral,⁸² exceto pelo fato

⁸⁰ A segunda recorrência do termo na peça também no prólogo: a acusação de que não se deve contaminar as comédias (*contaminari non decere fabulas*. And. 16).

⁸¹ Segundo Moore (1998), por meio dos métodos supracitados, bem como por meio do tom geral, nos monólogos os personagens plautinos explicitam que não estão meramente pensando alto, “porém eles tentam fornecer informações ou compartilhar reflexões com os espectadores [...] e desesperadamente tentam chamar a atenção dos ouvintes para que acreditem no que dizem, abracem a causa deles contra seus opositores e para que se simpatizem com a situação deles, em suma: desejam estabelecer um mútuo entendimento com a audiência”. (Cf. Moore, 1998: 08 e 24, “as well as through their general tone, characters/actors make clear that in speaking monologues they are not merely thinking aloud, but wish to provide information to or share their thoughts with the spectators.” [...] “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 fellow characters, and to sympathize with their situations. In short, they desire rapport with the audience.”).

A asserção do *seruus* plautino Psêudolo, da peça homônima, é um tanto incisiva e compreende os termos *fabula* e *spectator*: *horum caussa haec agitur spectatorum fabula* (Pseud. 720), “esta comédia está sendo encenada por causa desses espectadores aí”.

⁸² Para Maquerlot (1990: 48), “ao sermos endereçados diretamente ou quase diretamente não modifica nossa percepção psíquica, e essa modificação não é bem parecida com a que experimentamos ao assistirmos a uma peça dentro da peça ou ao escutarmos as falas dos atores sobre o teatro” (cf. “being addressed directly or semi-

de ser uma reflexão um tanto estranha e apresentada de maneira singular. Moore (2013) atenta para a modificação na métrica: de versos cantados e acompanhados ao som da tibia, Davo retorna aos *senários* jâmbicos, versos falados e sem acompanhamento, “para reportar que Glicéria está grávida, e que ela e Pânfilo planejam declarar que Glicéria é uma cidadã ateniense (*And.* 215-24). O uso dos *senários* jâmbicos para informações como tais é bem tradicional, mas Terêncio se valeu da tradição de uma nova maneira. Ao invés de dispor todo o monólogo de Davo em *senários* jâmbicos, depois que Simão deixa a cena, como Plauto teria feito, Terêncio faz Davo cantar uma monodia até o momento em que ele muda: de suas próprias preocupações às notícias que reporta”.⁸³ Complementa a observação acima do estudioso a de Brown (2013), de que: nos casos em que Terêncio teria eliminado o prólogo expositor provavelmente ele teria integrado ao menos parte desse material, que ele teria deixado de lado, às falas dos personagens em situações apropriadas da peça, e o trecho em apreço (*And.* 215-24) seria bem adequado para demonstrar isso: “de versos acompanhados Davo passa a empregar os *senários* jâmbicos sem acompanhamento para informar a audiência” de tais acontecimentos sobre possíveis antecedentes do enredo.⁸⁴

A métrica e o formato da exposição (*senários* jâmbicos presentes nos prólogos de todas as obras terencianas) corroborariam a inferência de que Davo se referiria ao *argumentum* da peça, aos precedentes omitidos e provavelmente contidos no prólogo da *Andria* ou *Perinthia* de Menandro, haja a vista o modelo de prólogo adotado por Terêncio. Atinente ao passado de Glicéria, o escravo o considera inverossímil, malgrado essa invenção (*commentum*, ficção, de *comminiscor*: imaginar, inventar)⁸⁵ agrade aos jovens (*And.* 225). Para Davo, por conseguinte, o que seria o enredo (*argumentum*), omitido deliberadamente por Terêncio, seria apenas uma invenção dos jovens amantes. A correlação entre a afirmação de os amantes armarem uma trapaça – *fiungunt quandam inter se nunc fallaciam* (*And.* 220) –

directly does modify our psychic response, and this modification is not quite similar to the one we experience when watching a play-in-the-play or overhearing actors speak about the theatre”).

⁸³ Cf. Moore (2013: 93): “Davos returns to iambic senarii to report that Glycerium is pregnant, and that she and Pamphilus plan to claim that Glycerium is an Athenian citizen (215-24). The use of iambic senarii for information like this is very traditional, but Terence has used the tradition in a new way. Instead of putting all of Davos’ monologue into iambic senarii after Simo leaves the stage, as Plautus might have done, Terence has Davos sing a monody until the moment when he switches from his own anxieties to the news he reports”.

⁸⁴ Cf. Brown (2013: 27): “In cases where Terence has eliminated such a expository prologue, it is likely that he incorporated at least some of the material that he was cutting in the mouths of the characters at an appropriate stage of the play. *And.* 215–24 is an obvious candidate: here Davos changes from accompanied lines to unaccompanied iambic senarii to inform the audience that Pamphilus has got Glycerium pregnant...”.

⁸⁵ Referente ao significado de *commentum* em Plauto como “criação ficcional”, o rufião (*leno*), na comédia *Pseudolus*, comenta: *edepol hominem uerberonem Pseudolum, ut docte dolum / commentust* (*Pseud.* 1205-06), “céus, que homem mordaz esse Psêdolo, quão bem sagazmente inventou esse ludíbrio”.

e o conteúdo dela resultaria em algo além de uma simples ocorrência metateatral.⁸⁶ Os enredos formulares e que preveem uma ocorrência inusitada, um naufrágio e o resgate de uma única sobrevivente e que se revela uma cidadã, apesar da recorrência, não parecem verossímeis, embora sejam empregados nas comédias *palliatae*.⁸⁷ A observação de falta de verossimilhança advém de um solilóquio de personagem em cena, sobretudo, de um suposto *seruus callidus*, e que estaria ciente dos recursos e mecanismos da *palliata*. Conquanto reconheça a potencialidade desses recursos e, inclusive, a diferença entre encenação e reação natural (*And.* 794-5, como veremos adiante), Davo descarta a hipótese de semelhante ficção (*commentum*) ser parte constitutiva da peça e um elemento extraído da matriz grega.

Para a estudiosa Sharrock (2009), Davo não só interpretaria o relato do naufrágio como ficção, como também contestaria o pouco realismo da trama, pensando “que o casal de jovens se impressiona facilmente, sem discernimento o bastante quanto ao realismo literário, e que ele, por oposição, saberia como ler tal realismo”.⁸⁸ A partir da observação de Psêudolo sobre o *officium* do poeta, de que *facit illud ueri simile, quod mendacium est* (*Pseud.* 403), “faz daquilo, que é falso, algo verossímil”, Davo verificaria que a “ficção” (*commentum*) que os amantes estariam armando (*fingunt... fallaciam*), ficaria aquém, ou melhor, não se adequaria ao ofício poético, uma vez que não resulta verossimilhante: *non fit ueri simile* (*And.* 225). Ao invés de uma mera rejeição da possibilidade de os amantes criarem, tal qual um *seruus callidus*, uma *fallacia* convincente e eficaz, teríamos, portanto, uma ironia: os precedentes, o enredo (*argumentum*) da peça, parecem, aos olhos do *seruus*, muito fantasiosos, e seriam, portanto, uma criação de um poeta ruim.⁸⁹ Davo rivaliza com Simão em uma disputa pela maior *calliditas*, mas ambos fracassam devido à semelhança que os aproxima: conhecedores dos recursos e dos métodos, ambos falham em reconhecê-los e em empregá-los adequadamente para o benefício deles ou daqueles que eles auxiliam.

⁸⁶ Fugiria ao escopo e à proporção desse estudo uma análise das características metaficcionais e metagenéricas do excerto, uma vez que se trata de um *seruus* que seria *callidus* questionando a verossimilhança do que seria parte do *argumentum* da peça, inclusive finalizando sua conclusão por meio do uso do termo *fabulae*, por meio do qual Terêncio designa o que conhecemos por comédia *palliata*.

⁸⁷ Naufrágios são raros na comédia romana: excetuando a proeminência dele no início da comédia plautina *Rudens*, temos conhecimento de uma referência a um naufrágio na *Perikeiromene* de Menandro.

⁸⁸ Cf. Sharrock (2009: 145): “Not only does Davos read the shipwreck story as fiction, but he also complains that it is not even a very realistic plot [...] He thinks the young couple are too easily impressed, not discerning enough about literary realism. He himself, by contrast, knows how to read realism.”.

⁸⁹ Vemos em Plauto elogios e observações sobre a superioridade do ludíbrio em sua obra, sugerindo uma superioridade em comparação com os enganos contidos nas peças gregas modelo, como na comédia *Casina*, na fala da matrona: *nec fallaciam astutiores ullus fecit / poeta, atque ut haec est fabre facta ab nobis* (*Cas.* 860-1), “nem um poeta sequer elaborou um ludíbrio mais engenhoso que esse sagazmente criado por nós”.

Simão *spectator*: intruso, crítico, possível *senex callidus*

in a play within a play, metadrama requires that the outer play have characters and plot and that these in turn must acknowledge the existence of the inner play; and that they acknowledge it as a performance. In other words, there must be two sharply distinguishable layers of performance.⁹⁰

Os escravos plautinos exibem seu conhecimento das convenções da *palliata*, entretanto, os *senes* de Plauto comumente não compartilham desse conhecimento. Já em Terêncio, os *senes* Simão da *Andria* e Cremes da *Heautontimorumenos* – apesar do incomum conhecimento genérico deles, que cada um exhibe em diversas ocorrências metateatrais e, como assinala Moodie (2010), que seria um saber provavelmente procedente da observação do *modus operandi* da *palliata* e das ações, sobretudo as do *seruus callidus* em cena – eles se equivocam quanto aos escravos, pois a noção de ambos concernente ao personagem-tipo os levaria a acreditarem que podem controlá-los e antever suas tentativas de enganar, e esse mesmo “conhecimento dos velhos os leva a ver ludíbrios onde não há – e a interpretar a verdade como uma ficção inventada por seus escravos”.⁹¹ Simão, no início da *Andria*, lança mão da estratégia: forjar falsas núpcias para haver um motivo real para punir o filho, caso ele se recuse a casar, *ut per falsas nuptias / uera obiurgandi causa sit, si deneget* (*And.* 157-8). Essa postura do *senex* da *Andria* contrariaria o “princípio” que o velho da peça *Heautontimorumenos*, o *senex* Cremes, apregoa a todos e que seria valer-se do diálogo, de uma abordagem direta e sincera para evitar vicissitudes que surgem *ubi non uere uiuitur* (*Heaut.* 154), “quando não se vive segundo a verdade”. O que se revela um preceito dado aos demais e não seguido por ele mesmo, procedimento que é parte de sua postura de *sapiens* e que, entretanto, revela-se uma roupagem do velho, como que uma sabedoria acessória.⁹² A trama

⁹⁰ Hornby (1986: 35): “Em uma peça dentro da peça, o metadrama requer que a peça principal tenha personagens e enredo, e que eles, em contrapartida, devem ter ciência da existência da peça interna e dela como uma encenação: em outras palavras, deve haver dois níveis nitidamente distinguíveis de encenação”.

⁹¹ Cf. Moodie (2010: 145): “*Andria*’s Simo and *Heauton*’s Chremes, despite their unusual generic knowledge, which each man reveals in several metatheatrical remarks – they nevertheless misinterpret their slaves, both men’s knowledge of the character type of the clever slave leads to their belief that they can control the slaves and see through their attempts at deception [...] their knowledge leads them to see deceptions where there are none—to interpret truth as a fiction contrived by their slaves.”

⁹² A fim de não transparecer uma postura muito benevolente, Cremes recomenda ao outro *senex* amigo dele: *per alium quemuis ut des, falli te sinas / techinis per seruolum* (*Ht.* 470-1), “para que você ofereça o que quiser por meio de outrem, deixe ser enganado pelas artimanhas dos escravozinhos”. No final dessa comédia de Terêncio ficamos conhecendo um ato desumano no passado do *senex*, que é enganado e se enfurece demais. Nas palavras do outro *senex* da peça, e que estaria seguindo os conselhos do pretenso *senex callidus* Cremes: *ego me non tam astutum neque ita perspicacem esse id scio; / sed hic adiutor meus et monitor et praemonstrator Chremes / hoc mihi praestat [...] / [...] / in illum nil potest: exsuperat eius stultitia haec omnia* (*Ht.* 874-78),

de Simão na *Andria* visaria ao “desmascaramento” do *adulescens*, e a comédia já se inicia com a menção de peça dentro da comédia principal: uma ameaça ao *adulescens* e um desafio a ser superado por meio das artimanhas do *seruus*, em suma, o que acarreta e dá início as ações dos demais na *Andria* para fugirem dessa armadilha preparada pelo *senex*.

Simão e Davo, em uma cena de espreita (“eavesdropping”),⁹³ assistem juntos aos acontecimentos na casa de Crísis. As criadas e a parteira falam sobre a gravidez de Glicéria, o velho se pergunta se ouviu direito, *quid ego audio?* (*And.* 465), e então nos diz: *uix tandem sensi stolidus* (*And.* 470), “com dificuldade o tapado aqui se deu conta”. Ele então passa a interpretar a cena do parto como uma armação da moça da ilha de *Andros*, uma peça dentro da comédia, criada para enganá-lo: *haec primum adfertur iam mi ab hoc fallacia: / hanc simulant parere, quo Chremetem absterreant* (*And.* 471-2), “eis já a primeira armação vinda dele lançada sobre mim: fingem que ela está em trabalho de parto para apartarem Cremes”. Tal como Simão finge, *simulat* (*And.* 375), as falsas núpcias, Glicéria e, portanto, sua trupe, incluindo as criadas (*ancillae*) e dentre elas Mísis e a parteira (*obstetrix*), estariam tentando pregar uma peça no velho, haja vista a convenção, i.e., essa típica cena do repertório da *palliata*, inclusa na lista de personagens-tipo e cenas padrão que Terêncio enumera no prólogo da comédia *Eunuchus*: *puerum supponi, falli per seruom senem* (*Eun.* 39), “uma criança ser deixada [na porta de alguém], um velho ser enganado por um escravo”.

Simão decide se posicionar como *spectator* que assistiria ao que seria uma “encenação” criticando a “atuação” daqueles que seriam os atores da peça dentro da comédia.⁹⁴ Após os gritos da parturiente, o velho diz: *hui tam cito? ridiculum: postquam ante ostium / me audiuit stare, adproperat. non sat commode / diuisa sunt temporibu' tibi, Dave,*

“sei que não sou tão astuto nem assim tão perspicaz nisso, mas esse meu auxiliador, conselheiro e preceptor Cremes me supera nisso, [...] nesse quesito com ele ninguém pode: essa tolice dele ultrapassa a de todos”.

⁹³ Para Goldberg (1986: 78–9), cenas de “eavesdropping”, que possibilitam a um personagem espreitar as ações e ou falas de outro e tecer comentários, apesar de não ajudarem no desenrolar da trama, amiúde “indicam, para o benefício da audiência, qual dos personagens em um confronto eventualmente triunfará” (Cf. “Roman comedy often allows one character to eavesdrop on another and comment aside on what he hears. Such eavesdropping rarely advances the plot, but it often suggests for the audience's benefit which of two characters in confrontation will eventually triumph.”).

Marshall (2006: 167) analisa o recurso em cena: “o mecanismo de espreitar une a audiência junto daqueles que espreitam, uma vez que os dois grupos estão totalmente cientes da situação em cena: é o único jeito de um *seruus callidus* criar um vínculo com a audiência” (Cf. “The mechanism of eavesdropping allies the audience with the eavesdroppers, since both groups possess full awareness of the stage situation: this is one way the *seruus callidus* creates rapport with the audience”).

⁹⁴ Vemos nos prólogos terencianos a necessidade de solicitar dos espectadores: “prestem vocês atenção, ouçam atentamente em silêncio” (*date operam, cum silentio animum attendite*, *Eun.* 44). Às vezes a plateia fica inquieta ou não deixa o espetáculo ocorrer, de modo contrário, há vezes em que “não há alvoroços: há repouso e silêncio: eis a oportunidade de eu encenar”, *turba nulla est: otium et silentiumst: / agendi tempu' mihi datumst* (*Hec.* 43-3). Simão seria um mau espectador, intrometido e que questiona a encenação.

haec (And. 474-76), “assim tão rápido? Ah, hilário: depois que ela me ouviu de pé diante da porta se apressou. Você não está com as ações distribuídas conforme os tempos dos atos, Davo?”. A peça seria engraçada devido à inépcia dos “atores” que, à espera do *senex*, e de súbito percebendo a chegada dele, teriam feito tudo às pressas, atropelando o andamento natural das ações/atos em cena (*commode diuisa*) e, portanto, a pergunta feita a Davo: *num inmemores discipuli?* (And. 477), “então os pupilos não conseguem decorar?”. Dentre os aprendizes e ou aspirantes a atores que esquecem seus papéis figuraria também a parteira e seu desempenho pouco convincente aos olhos de Simão e que lhe seria *non ueri simile*.⁹⁵

SI. uel hoc quis non credat, qui te norit, abs te esse ortum? DA. quidnam id est?
SI. non imperabat coram quid opu' facto esset puerperae,
sed postquam egressast, illis quae sunt intu' clamat de uia,
o Dave, itan contemnitor abs te? aut itane tandem idoneus
tibi uideor esse quem tam aperte fallere incipias dolis?
saltem accurate, ut metui uidear certe, si rescuerim. (And. 489-94).

“SIM: Quem o conhece não acreditará que se trata de algo vindo de você?
 [DAV: Como assim?
 SIM: Não ordenou pessoalmente o que deveria ser feito à parturiente, mas, após ter saído, grita do meio da rua para os que estão lá dentro; ó Davo, tanto é o desprezo de sua parte? Ou enfim, eu lhe pareço tão propenso a isso para você começar a me enganar tão obviamente com suas tramoias? Ao menos se esforcem, para que eu parecesse ter medo, caso descobrisse”.

Para Simão, semelhante inabilidade seria oriunda de uma obra de seu escravo Davo, que apresentaria a seu amo uma cena padrão do repertório da *palliata*.⁹⁶ A metateatralidade da cena não se restringe a uma exibição dos mecanismos do teatro, ou a uma reflexão sobre atuar, mas procura revelar e questionar a artificialidade dos acontecimentos. Cenas de parto podem durar segundos, em uma peça de teatro ou nos filmes: temos apenas um verso atribuído à parturiente na comédia *Aulularia* de Plauto, também em nosso caso, apenas um verso para as preces de Glicéria: *Iuno Lucina, fer opem, serua me, obsecro* (And. 473), “ó Juno Lucina, dá-me força, protege-me, eu te imploro”. Simão interpreta o ocorrido como uma cena tradicional do repertório, a partir de sua suspeita de que a parturiente estaria se

⁹⁵ Quanto à verossimilhança, uma fala do *adulescens* da comédia *Hecyra*, que ainda não consumou o casamento e, entretanto, encontrou a mulher grávida, parece ironizar a situação: “*scio nemini aliter suspectum fore / quin, quod ueri similest, ex te recte eum natum putent*” (*Hec.* 398-89), “sei que a ninguém haverá uma suspeita do contrário de modo que, porque é verossímil, acharão decerto que o filho é de você”.

⁹⁶ Penwill (2004: 103), quanto à cena do parto na peça *Hecyra*, diz que “Filomena grita e Pânfilo ouve a mãe dela tentando acalmá-la. O que estamos ouvindo (embora Pânfilo não se dê conta) é uma re-encenação da cena típica e padrão do repertório da *palliata* empresta à *Andria*, em que os gritos da parturiente são audíveis desde a rua” (Cf. “Philomena screams and Pamphilus hears her mother trying to comfort her. What we are hearing (although Pamphilus does not realize this) is a rerun of *Andria* Act 3 scene 1, in which the cries of a woman giving birth are clearly audible from the street”).

apressando (*adproperat*) perante a presença de quem seria o alvo e, portanto, o *spectator* da encenação. Davo, por sua vez, não seria um bom diretor e *architectus*, que modificaria e (re)escreveria a peça a seu favor (como se fala sobre os *serui callidi* plautinos), e não teria ensinado corretamente como agirem e/ou teria escolhido maus atores.

A parteira fala sobre os sinais de saúde do rebento, *signa esse ad salutem* (*And.* 482), ordena à parturiente que ela se banhe, *fac istaec ut lauet* (*And.* 483), e que beba a quantidade do que prescreveu, *quod iussi dari bibere et quantum imperavi* (*And.* 484), pois logo ela voltará para casa, *mox ego huc revortor* (*And.* 485). Depois de deixar a casa ela então anuncia o nascimento: *per ecastor scitu' puer est natu' Pamphilo* (*And.* 486), “pelo decreto de Castor, nasceu o filho de Pânfilo”. Simão indaga se a indiferença de Davo é tamanha (*itan contemnor abs te?*), devido ao fato de que ele pareceria assim mais “qualificado” (*idoneus tibi uideor esse*) a ser enganado tão explicitamente (*tam aperte fallere*) pelas trapaças (*dolis*) do *seruus*, as quais, caso fossem bem executadas, fariam com que ele tivesse medo da situação: *ut metui uidear certe* (*And.* 492-94). O que o leva a questionar? Provavelmente, o fato de a parteira sair da casa antes de terminar de cuidar da parturiente e gritar do meio da rua, *clamat de uia* (*And.* 491), o que devem fazer. Eis a convenção e artificialidade: as cenas ocorrem geralmente fora das casas, no meio de uma rua ou de uma estrada, e Plauto não pôde deixar de brincar e fazer uma referência jocosa a esse tipo imutável de cenografia. Ao final da peça plautina *Mercator*, um dos personagens sugere: *eamus intro, non utibilest hic locus, factis tuis, / dum memoramus, arbitri ut sint qui praetereant per uias* (*Merc.* 1005-6), “vamos para dentro, este não é o melhor lugar, enquanto lembramos de seus feitos, para que sejam testemunhas aqueles que passam pela rua”. Seu interlocutor então concorda e acrescenta um comentário jocoso: *hercle qui tu recte dicis: eadem breuior fabula / erit* (*Merc.* 1007-8), “por Hércules, você diz isso adequadamente: desse modo a comédia ficará mais breve”.

Simão interpreta as prescrições da parteira e as considera convenções: a declaração do nascimento, *puer est natu' Pamphilo*, seria, portanto, para ele seria uma fala *ad spectatores*. Davo identifica o equívoco de seu amo – *certe hercle nunc hic se ipsu' fallit, haud ego* (*And.* 495), “por Hércules, decerto é ele mesmo, não eu, que agora se engana” – e se aproveita da situação: *teneo quid erret et quid agam habeo* (*And.* 498), “já saquei no que ele se engana e como devo agir”. Tal como um exímio *seruus callidus*, Davo rapidamente reverte a situação a seu favor. Ele procura primeiramente averiguar o “coeficiente” de entendimento do velho: *eho an tute intellexti hoc adsimularier?* (*And.* 500), “hei, você compreendeu bem que isso está sendo encenado?”. Em seguida interroga: *nam qui istaec tibi incidit suspicio?* (*And.* 501), “como essa suspeita recaiu sobre você?”. Ao constatar que

Simão mantém sua desconfiança, ele replica: *quasi tu dicas factum id consilio meo* (And. 502), “como se dissesse ter ocorrido conforme minha armação”. Interrogando o velho, o *seruus* então aponta o grande vício do outro e, por conseguinte, subverte tudo para o benefício próprio: *sed siquid tibi narrare occepi, continuo dari / tibi uerba censes* (And. 504-5), “basta eu começar a lhe contar algo e na hora você acha que o estou levando na conversa”. O excesso de desconfiança e o premeditado julgamento dos acontecimentos como sendo fictícios fazem com que Simão engane a si mesmo, apesar da irreabilidade dos acontecimentos que se revelam ser concretos e, portanto, verdadeiros em seu mundo ficcional.

Duas hipóteses nos possibilitariam conjecturar o porquê de Simão se enganar, *hic se ipsu' fallit* (And. 495), de achar que o levam na conversa, *dari / tibi uerba censes* (And. 505), e, sobretudo, que alguém começa uma comédia, *fabulam inceptat* (And. 925), ou seja, que um personagem está tentando lhe pregar uma peça encenando uma peça dentro da comédia: a) o *senex* teria conhecimento suficiente das convenções para identificar elementos e recursos do repertório da *palliata*, mas não o bastante para ser capaz, à maneira dos escravos plautinos, de reconhecer a si próprio como um personagem e fugir à *persona*, à máscara, ou seja, a seu personagem; b) recordando o que Terêncio assevera no prólogo (And. 13-4).⁹⁷ Tratar-se-ia de um jogo intertextual, cujo reconhecimento dos mecanismos e de elementos do repertório em encenações de comédias anteriores amplificaria a comicidade dos acontecimentos em cena. Poderíamos conjecturar que, adaptado da *Andria* ou da *Perinthia* gregas, Simão seria, portanto, um velho desconfiado dos ludíbrios vindos de seu escravo, porém avesso aos elementos que foram transferidos da outra peça, considerando-os (então corretamente) ficcionais e pertencentes ao teatro. Ele apontaria o que não lhe parece *ueri simile* naquilo que foge ao seu mundo e pertenceria à peça menandriana *Perinthia*. Assim, como afirma Germany (2013), a audiência encontraria “dificuldade em recusar o convite implícito para jogar o jogo de tentar identificar personagens, cenas e elementos extraídos da peça menandriana original, [...] a audiência perscrutará a *Andria* à procura daquilo que não é da *Andria*, mas (literalmente) estrangeiro, da *Perinthia* de Menandro”.⁹⁸

⁹⁷ *quae conuenere in Andriam ex Perinthia / fatetur transtulisse atque usum pro suis*, “o que conveyo, o poeta admite ter transferido da *Perinthia* para sua *Andria* e ter usado como algo seu”.

⁹⁸ Cf. Germany (2013: 230): “the audience will find it hard to refuse the implicit invitation to play the game [...] trying to figure out which characters, scenes, or plot elements come from which Menandrian original [...] they have been handed the critics’ lens for analyzing the play [...] the audience will be scanning *Andria* for that which is not *Andria*, but the (literally) foreign *Woman of Perinthos*.”.

Vero Voltu: a peça não esperada dentro da comédia

The examination of fictionality, through the thematic exploration of characters ‘playing roles’ within fiction, [...] presents characters who are involved in a duplicitous situation requiring the perpetration of some form of pretense or disguise.⁹⁹

Contrariando o que Davo previa, que a aceitação das falsas núpcias implicaria a anulação da armação do velho, Simão, entretanto, obtém êxito. E recordemos o que Davo disse: *nam hoc haud dubiumst quin Chremes / tibi non det gnatam* (*And.* 391-2), “pois não há dúvida de que Cremes não lhe concederá a filha em casamento”. Vemos que Simão é, no entanto, capaz de convencer Cremes a reafirmar o acordo, haja vista a anuência de Pânfilo quanto ao casamento e a tentativa frustrada da estrangeira, a moça de *Andros*, Glicéria, que teria tentado encenar uma peça dentro da comédia, i.e., a cena do parto, assistida e considerada erroneamente pelo *senex* como sendo uma tramoia, não obstante a realidade do acontecimento. Simão então admite que esperava de Davo o tradicional comportamento do *seruus callidus*, lançando mão do verbo *solere* numa alusão à semelhante prática teatral: *ego dudum non nil ueritu’ sum, Daue, abs te ne faceres idem / quod uolgu’ seruorum solet, dolis ut me deluderes* (*And.* 582-84), “há pouco eu não deixava de ter medo que, vindo de você, Davo, fizesse o que o bando de escravos costuma fazer: enganar-me com suas tramoias”.¹⁰⁰ Dado o estado fragmentário da pequena parcela da obra de Menandro que nos foi legada, a relação a ser estabelecida é com as obras plautinas e com a imagem consagrada do *seruus callidus*, sempre bem sucedido em suas artimanhas. Encontramos um paradoxo: os *doli* dos *serui callidi* visam a conseguir dinheiro e itens para aquisição, custeio ou conquista de uma moça, geralmente uma *meretrix*, bela e nova; já Pânfilo, todavia, levando uma vida como de casado, só teria uma saída por meio da recusa das núpcias escolhidas pelo pai e do fracasso dos *doli* do *senex* “*callidus*”. Sabemos que Terêncio trabalhou na comédia *Phormio* um modo

⁹⁹ Waught (1985:116): “O exame da ficcionalidade, por meio da temática exploração de personagens ‘assumindo papéis’ dentro da ficção, [...] nos apresenta personagens envolvidos em situações dúbias e que requerem a perpetração de algum modo de fingimento ou disfarce”.

¹⁰⁰ O emprego do termo *solere* refere-se a uma recorrência no âmbito teatral: recordemos que desde o início da peça Simão desconfia que Davo o enganará de uma maneira habitual, ou seja, do modo como ocorre nas peças. Como exemplo, na peça plautina *Pseudolus*, o *leno* apresenta uma opinião despiciente quanto aos insultos de Psêdolo: *nugas theatri, uerba quae in comoediis / solent lenoni dici* (*Pseud.* 1081), “bagatelas de teatro, um palavreado que nas comédias costuma ser dito a um rufião”. O emprego do termo *solere* estabeleceria também uma reflexão sobre a prática dos enganos em cena na *palliata* e vemos um significado parecido nas palavras do escravo Siro da peça terenciana *Heautontimorumenos*. À pergunta do *senex*, *nonne ad senem aliquam fabricam fingit?* (*Ht.* 545), “você não está armando alguma armação contra o velho?”, o *seruus* então replica: *facile equidem facere possum si iubes; / etenim quo pacto id fieri soleat calleo* (*Ht.* 547-48), “facilmente posso fazer isso com certeza, caso me peça, além disso eu tenho a manha de como isso costuma ser feito”.

de se casar com uma “não cidadã”, ou seja, ao fingir um parentesco e uma cidadania perante a “justiça”. Davo então louva a contragosto a *calliditas* do *senex*, menos graças à armação já conhecida por ele e mais pela habilidade de encontrar uma saída levando o velho Cremes na conversa (*uerba dari*), particularidade de um personagem *callidus*: *uah consilium callidum!* (*And.* 589), “que armação bem manhosa!”. À medida que tenta desvencilhar Pânfilo dessa enrascada em que o colocou, Davo então começaria a assumir o papel de *seruus callidus* e, de um modo que podemos considerar plautino, prepara-se para a ação, não sem o triunfal pronunciamento: *dies hic mi ut sati' sit uereor / ad agendum: ne uacuom esse me nunc ad narrandum credas* (*And.* 705-6), “temo que esse dia não me seja suficiente para o que devo realizar, nem creia que me sobra tempo agora para descrições”. Depois de se autoglorificar, o *seruus callidus* dá início à elaboração e execução de sua armação.¹⁰¹

Davo opta por recorrer à cena padrão da criança espúria (cf. *puerum supponi*, *Eun.* 39) do repertório da *palliata*, e agora pretende dar continuidade à suposta peça dentro da comédia principal, tal como foi interpretada anteriormente a cena do parto por Simão. Retornando à conversa entre ambos, depois do nascimento do filho de Pânfilo, Davo disse: *sed nilo setius referetur mox huc puer ante ostium* (*And.* 507), “em breve nada menos que essa criança será deixada diante de sua porta”. O *seruus* explica seu raciocínio a Simão, para conferir credibilidade às asserções sobre a armação:

...audiui et credo: multa concurrunt simul
qui coniecturam hanc nunc facio. iam prius haec se e Pamphilo
gravidam dixit esse: inuentumst falsum. nunc, postquam uidet
nuptias domi adparari, missast ancilla ilico
obstetricem accersitum ad eam et puerum ut adferret simul.
hoc nisi fit, puerum ut tu uideas, nil mouentur nuptiae. (*And.* 511-16)

...“ouvi e creio: muitos fatores simultâneos confluem para que eu suponha isso agora. Já de início ela disse estar grávida de Pânfilo – o que se revelou uma mentira. Na sequência, após ela ver as núpcias serem preparadas na sua casa, de imediato a criada foi enviada à procura de uma parteira para ela e para trazer simultaneamente uma criança. Se não ocorresse isso, para você ver a criança, as núpcias não seriam abaladas”.

¹⁰¹ Davo, tal como Psêudolo, não apenas diz não ter tempo para expor seu plano, como também pede: *proinde hinc uos amolimini; nam mi impedimento estis* (*And.* 707), “assim sendo, afastem-se da minha frente, pois estão sendo um estorvo para mim”. Cardoso (2005) estuda as situações de “Glorifizierung”, em que os escravos ora se comparam aos heróis investindo contra Tróia e destruindo-a (e temos: o *seruus* se passando por um dos guerreiros, o engano como uma arma de guerra e o *senex* transformado na *Ilion*), ora dizem que seus valores equivalem ao peso corporal em ouro, recursos presentes na Comédia Nova grega e enfatizados em Plauto, como no exemplo do “douradinho” Crisalo da peça plautina *Bacchides*: *hunc hominem decet auro expendi, huic decet statuam statui ex auro; / nam duplex hodie facinus feci, duplicibus spoliis sum adfectus. / erum maiorem meum ut ego hodie lusi lepide, ut ludificatust* (*Bac.* 640-43), “este homem deve ser pesado em moedas de ouro, ele merece ter uma estátua de ouro erigida para si, pois uma dupla façanha fiz hoje: fui presenteado com um duplo espólio. Como hoje eu iludi graciosamente meu velho amo e de que maneira foi iludido!”.

Davo precisa então do auxílio de Mísis: *nunc opus est tua / mihi ad hanc rem exprompta memoria atque astutia* (And. 722-23), “agora serão necessárias, para essa ocasião, sua memória bem afiada e também sua astúcia”. Ele pede para ela pegar o recém-nascido de seu colo, *accipe a me hunc ocius / atque ante nostram ianuam adpone* (And. 724-25), “tome de mim a criança, e o mais rápido deposite-a diante de nossa porta”. Inicialmente, parece que a armação tinha como alvo o velho Simão, mas antes de explicar os detalhes da trama e o motivo de continuar a “farsa”, trazendo o rebento e abandonando-o diante da porta da casa de Simão, ao notar a aproximação de Cremes, Davo, como Psêudolo à chegada imprevista de Hápax,¹⁰² diz: *repudio quod consilium primum intenderam* (And. 733), “estou descartando a primeira armação que tinha planejado”. De modo a fazer parecer verossimilhante o que faz, ele então comenta: *ego quoque hinc ab dextera / uenire me adsimulabo* (And. 734-5), “eu também vou fingir que estou chegando aqui vindo da direita”.

Deixada a sós e sem saber o que fazer, nem o que responder a Cremes quanto ao rebento em suas mãos, Davo, como se estivesse vindo da direção da praça pública, tomaria partido de Cremes, dissimulando não o ter notado antes, ao iniciar um interrogatório: *hem, quae haec est fabula? / eho Mysis, puer hic undest? quisue huc attulit?* (And. 746-47), “hei, mas que comédia é essa? Ora, Mísis, de onde é essa criança? Quem a trouxe aqui?”. E Davo ressalta que aquela situação seria uma peça dentro da comédia principal, e para questionar o uso do ludíbrio, ele se vale de uma construção semelhante à de Simão (cf. And. 492-3): *adeon uidemur uobis esse idonei / in quibu' sic inludati?* (And. 757-58), “acaso lhes parecemos assim tão propensos a deixar vocês nos enganarem desse jeito?”. Coagida, Mísis acusa Davo de estar delirando (*deliras*, And. 752), e assegura que o filho é de Pânfilo: *DA. ...quoium puerum hic adposisti? / [...] / ...MY. Pamphili.* And. 763-5), “DAVO: ...de quem seria a criança que depositou aqui? MÍSIS: “De Pânfilo.” Ela também alega que matronas livres presenciaram o parto, *quom in pariundo aliquot adfuerunt liberae* (And. 771) do filho legítimo de Pânfilo e da cidadã Glicéria perante o falso testemunho a que Davo recorre: *uidi Cantharam / suffarcinatam.* (And. 769-70), “eu vi Cântara levando um fardo sob as vestes”.

Em uma calorosa e divertida altercação em cena, Davo graceja “inferindo” o propósito do que seria uma armação da criada, e imita sua fala: *Chremes si positum puerum ante aedis uiderit, / suam gnatam non dabit* (And. 773-75), “caso Cremes tiver visto a

¹⁰² Cf. o excerto da comédia plautina *Pseudolus* sobre o descarte da antiga armação e a escolha de outra nova: *nouo consilio nunc mihi opus est, noua res subito mi haec obiectast: / hoc praeuortar principio; illa omnia missa habeo, quae ante agere occepi* (Pseud. 601, 601a, 602), “de uma nova armação eu preciso agora, pois de súbito uma nova situação se lança diante de mim: voltarei ao início desde o princípio, e tudo aquilo que tinha começado a executar anteriormente está perdido para mim”.

criança depositada diante da porta, ele não dará a filha em casamento”. O escravo comenta sobre a “índole” e os motivos que a levariam a planejar essa trapaça: *fallacia / alia aliam trudit: iam susurrari audio / ciuem Atticam esse hanc* (And. 778-80), “é uma enganação que surge atrás de outra: já estou até ouvindo você dizer bem baixinho que a garota é uma cidadã ática”. Antes de terminar, Davo menciona o que seria um recurso ao qual o parasita Fórmio, da comédia *Phormio*, recorre para a união do *adulescens* à moça, a qual pensavam que não seria uma verdadeira cidadã: “*coactus legibus / eam uxorem ducet*” (And. 780-81), “forçado pelo que exige a lei, ele terá de se casar com ela”.¹⁰³ Notando então a presença de Cremes, Davo o interroga sobre toda a situação e se inteira do fato de que, à primeira vista, a armação foi profícua contra Cremes. O *seruus* abre o jogo e pergunta a Mísis: *nescis quid sit actum?* (And. 791), “não sabe o que significou esse ato?”. O êxito da apresentação foi, de fato, uma falta de atuação, e Mísis foi muito convincente em suas ações sem estar fingindo. Davo, enfim, faz o seguinte comentário: *paullum interesse censes ex animo omnia, / ut fert natura, facias an de industria?* (And. 794-95), “você acha ser pouca a diferença entre tudo feito com sinceridade, como conduz a natureza, e o que se faz de caso pensado?”.

Davo não apenas, numa interessante ocorrência metateatral, atenta para a diferença entre o que é fingido e o que é encenado, para a espontaneidade das ações e da reação não premeditadas, bem como reflete sobre o imprevisto e a não-atuação: a peça dentro da comédia surtiu o efeito esperado no espectador, e Cremes, portanto, hesita e discute com Simão se as núpcias seriam mesmo a melhor opção,¹⁰⁴ visto que ele próprio viu a criada discutindo com Davo: *Dauo egomet uidi iurgantem ancillam / [...] at uero uoltu, quom ibi me adesse neuter tum praesenserant* (And. 838-39), “eu mesmo vi a criada dela discutindo com Davo [...] com

¹⁰³ Cf. A peça terenciana *Phormio*, em que o escravo narra a armação usada pelo parasita Fórmio:

hoc consilium quod dicam dedit: “lex est ut orbae, qui sint genere proxumi, is nubant, et illos ducere eadem haec lex iubet. ego te cognatum dicam et tibi scribam dicam;

paternum amicum me adsimulabo uirginis:

ad iudices ueniamus: qui fuerit pater,

quae mater, qui cognata tibi sit, omnia haec

confingam (Phor. 124-31), “sugeri esse estratagema que direi: ‘há uma lei para que as órfãs se casem com os parentes mais próximos. Eu (Fórmio) direi que sou seu parente e direi ao escrivão sobre você, fingirei ser um amigo dos pais da virgem e iremos aos juízes: quem foi o pai e a mãe dela, de modo que ela seja sua parente, isso tudo eu inventarei”.

¹⁰⁴ Cf. And. 828-9 e 833, em que Cremes diz que Simão o persuadiu a casar a filha com um *adulescentulo / in alio occupato amore, abhorrenti ab re uxoria / [...] in seditionem atque in incertas nuptias* (And. 828-30), “um juvenzinho enredado numa paixão, avesso às questões matrimoniais, direto para um divórcio e para núpcias incertas”. O velho Cremes também acrescenta: *illam hinc ciuem esse aiunt; puer est natus* (And. 834), “dizem por aí que ela é cidadã, deu à luz a uma criança”. Em uma última tentativa, Simão tenta, em vão, argumentar: *nuptiarum gratia haec sunt ficta atque incepta omnia* (And. 836), “tudo isso foi forjado e também começou devido às núpcias”, na ausência de falsas ou verdadeiras núpcias, diz ele, a estrangeira desistirá das tramoias.

uma expressão sincera, quando nenhum deles pressentiu minha presença lá”. A expressão *uero uoltu* implicaria uma jocosidade e uma ocorrência metateatral.¹⁰⁵ Encontramos outra referência à expressão de um personagem na peça terenciana *Phormio*: impelido a dissimular, o *adulescens* não conseguiria disfarçar sua preocupação e, após algumas tentativas, ele pede para os outros: *uoltum contemplantini: em, satine sic est? (Phor. 210-11)*, “observem meu rosto: que acha, não está bom assim?”.¹⁰⁶ O trecho é conhecido pela referência que oferece à questão do uso de máscaras na comédia *palliata* e nas encenações à época de Terêncio e Plauto. Não podemos nos esquecer da ilusão criada nas cenas plautinas de supostos improvisos em cena: temos a impressão de que os personagens estão tentando improvisar e executar ações não previstas no *script*. Terêncio parece aludir a esse procedimento e gracejar: haveria mais êxito quando os personagens agem sem saberem de seus papéis e sem tentarem fingir ou então improvisarem por conta própria. Segundo observa McCarthy (2004), seria “um comentário sobre a maneira de encenar (e talvez uma nova observação sobre a estética anti-plautina dos escravos de Terêncio)”.¹⁰⁷ Misis protesta, visto que ela não compreende o seu papel que tem a desempenhar, ou melhor, ela não se dá conta da falta de um papel para ela naquela encenação, pois Davo não teria lhe explicado previamente como agir. Para Moodie (2007): o escravo Davo, como um bom diretor, declararia “que as pessoas se

¹⁰⁵ Duckworth (1994: 92) é incisivo na afirmação de que nos dias da Comédia Nova grega, “os atores vestiam máscaras (*personae*) quando apareciam em cena, e as máscaras também eram usadas em Roma no primeiro século a.C.. Qualquer um presumiria naturalmente que os romanos, na adaptação das peças gregas e preservação dos ambientes e da indumentária, da mesma maneira, adotaram a convenção do uso de máscaras” (Cf. “In the days of Greek New Comedy the actors wore masks (*personae*) when they appeared on the stage, and masks were used at Rome in the first century B.C. One would naturally assume that the Romans, in adapting the Greek plays and preserving the settings and costumes of the originals, would likewise have taken over the convention of masks”). Testemunhos de escritores posteriores confirmam a utilização de máscaras à época deles, como Cícero: “o que poderia ser tão fictício quanto o verso, quanto o prosa, quanto a comédia? Entretanto, neste mesmo gênero eu mesmo sempre vi que pareciam flamejar dentro da máscara os olhos do histrião”: *quid potest esse tam fictum quam uersus, quam scaena, quam fabulae? tamen in hoc genere saepe ipse uidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis uiderentur (De Oratore II.46.193)*.

¹⁰⁶ Castellani (1977: 26) sugere uma provável interpretação para a cena supracitada da *Phormio* terenciana: o jovem Antifo simplesmente “manteria a mesma expressão de pânico” (cf. “Antipho simply keep the same panicked expression”), e a rigidez da máscara impossibilitaria uma mudança de expressão, visto que o *adulescens* desde o início é apresentado como um medroso arrependido de sua desobediência (i.e., de ter recorrido ao parasita e à tramoia desse para se casar com uma suposta não cidadã). Continua o estudioso, “uma vez que a audiência, como Geta, são explicitamente aconselhados a observar a face imóvel de Antifo, eles devem ter esperado olhar entretidos como essa aguda preocupação não diminui, [...] e encontramos suporte para essa interpretação nas palavras de Antifo no verso 206: ‘não posso me transfigurar’ – *non possum inmutarier*” (cf. “Since the audience, like Geta, are *explicitly told* to watch Antipho’s immobile face, they must expected to observe with amusement how his acute anxiety does *not* diminish [...] We find some support for this interpretation in Antipho’s words at 206”).

¹⁰⁷ Cf. McCarthy (2004: 112): “this as a comment on acting style (and so yet another entry in the anti-Plautine aesthetic of Terentian slaves)”. Kruschwitz (2004: 50, *apud* McCarthy n42) interpreta a passagem como propaganda a favor da “improvisação”, ao invés de uma *performance*. Convém recordarmos que a impressão de improviso seria proveniente de uma ocorrência metateatral e da “intenção” de fazer parecer improvisado.

comportam de modo diferente, quando estão apenas agindo como se estivessem confusas e diferente de quando elas estão realmente e deveras confusas, portanto, a ocorrência metateatral revela seu próprio pressuposto sobre a diferença entre sentimentos verdadeiros e aqueles outros meramente dissimulados e fingidos”.¹⁰⁸

A observação acima, de Moodie (2007), concernente à habilidade de Davo em atuar como um bom diretor em cena, é tanto interessante quanto pertinente à maneira como o escravo se comporta em duas situações específicas: Davo passando-se por um tipo de “contrarregra” e oferecendo suporte à atuação de Pânfilo diante do pai desse, e junto de Mísis, na cena em apreço estudada acima. Vejamos o primeiro caso e que antecede os excertos estudados anteriormente nesta seção. Depois de fazer a seguinte afirmação ao *adulescens*: *hoc haud dubiumst quin Chremes / tibi non det gnatam* (And. 391-92), “pois não há dúvida de que Cremes não lhe concederá a filha em casamento”, Davo então insiste para Pânfilo aceitar as núpcias, uma vez que, em havendo a ausência de uma verdadeira esposa para as núpcias que deveriam supostamente acontecer, em vez de serem apenas parte de uma tramoia do velho, o jovem deveria concordar: *patri dic uelle, ut, quom uelit, tibi iure irasci non queat* (And. 394), “diga que quer a seu pai, para ele não ser capaz, quando quiser, de se irritar decerto com você”. O *adulescens* aceita o conselho do escravo e ambos vão juntos ao encontro do velho, não sem antes uma observação do *seruus*: *caue te esse tristem sentiat* (And. 403), “atente para ele não perceber que você está triste”. Na sequência, um comentário: Simão teria se preparado à parte para o episódio, tal como um ator antes de entrar em cena: *uenit meditatus alicunde ex solo loco: orationem sperat inuenisse se / qui differat te* (And. 406-08), “vem após ter ensaiado em um certo canto solitário, ele espera ter encontrado um discurso para contrariá-lo”. Pânfilo deve conseguir manter sua postura, *tu fac apud te ut sies* (And. 408), pois *numquam hodie tecum commutaturum patrem / unum esse uerbum, si te dices ducere* (And. 410-1), “jamais hoje seu pai terá uma palavra sequer para retrucar-lhe, caso você diga que vai se casar”. Cara a cara, pai e filho, depois dos cumprimentos do primeiro, Davo lhe diz: *quasi de inproviso respice ad eum*. (And. 417), “como que, inesperadamente, dirija-lhe o olhar”. O *seruus* diretor e também “contrarregra” elogia a atuação de Pânfilo, que, por sua vez, diz aceitar o casamento, algo inesperado, pois Davo atenta para o fato de que o velho ficou sem palavras, *obmutuit* (And. 421). Simão elogia o

¹⁰⁸ Cf. Moodie (2007: 166 n31): “Mysis complains that she did not understand what role she should play because Davos never explained what she was supposed to do, he – like a good director – declares that people behave differently when they are only acting confused and when they actually are confused, thus metatheatrically reveals his own apparent of the difference between true feelings and those that are merely simulated”.

comportamento do filho: *facis ut te decet, / quom istuc quod postulo impetro cum gratia* (And. 421-2), “comporta-se como se deve, uma vez que consigo de bom grado o que estou cobrando”. Neste momento, o escravo, segundo ele mesmo diz, estaria totalmente correto, *sum uerus?* (And. 421-3). Veremos que, no segundo caso que mencionamos, não apenas notaremos uma ocorrência metateatral mais transparente, pois numa peça dentro da comédia, Davo estaria se passando por alguém que flagraria uma tentativa da moça de Andros de pregar uma peça em Simão, bem como assistiremos ao escravo “atuando”, enquanto a criada “reage” como se não soubesse dos acontecimentos que estariam acontecendo diante dela.

Na tentativa de pregar uma peça em Cremes, fazendo-o crer na cena do *puerum supponi* (Eun. 39), ou seja, em uma tramoia prevista segundo as cenas padrão da *palliata*. Davo finge ter chegado, vindo da praça pública, até o local – *quid turbaest apud forum!* (And. 745), “mas que tropel na praça pública!” – e encontrar-se de súbito com Mísis carregando o rebento nos braços e prestes a aplicar essa trapaça. Depois de ela ter sido questionada sobre a criança, ela ouve de Davo o que seria um comando do diretor e contrarregra em cena: *concede ad dexteram* (And. 751), “posicione-se à direita”. Sem saber que participa de uma peça dentro da peça principal e encenada para que Cremes assista, ao interrogar o escravo, *deliras: non tute ipse ...?* (And. 752), “está maluco? Mas não foi você mesmo que ...?”, ela é interrompida por ele: *uerbum si mihi / unum praeter quam quod te rogo faxis: caue!* (And. 752-3), “se você me vier com uma só palavra a mais, além do que eu estou lhe perguntando, preste bem atenção!”. Encontramos uma cena bastante cômica, em que Mísis parece perder o controle perante as falas contraditórias de Davo, que não estaria cochichando o que ela deveria fazer, mas ofereceria dois comandos contraditórios em uma única fala: *propera adeo puerum tollere hinc ab ianua. / mane: caue quoquam ex istoc excessis loco!* (And. 759-60), “vamos, apresse-se e retire essa criança dessa porta. Calma aí: cuidado para você não sair desse exato local!”. A imprecisão de Mísis expressa bem seu estado, nervosa e perdida, sem saber o que realmente Davo deseja, enquanto ele estaria procurando deixar a cena mais visível e convincente para Cremes assistir: *di te eradicent! ita me miseram territas* (And. 761), “que os deuses o fulminem! Você está apavorando a mim, uma pobre infeliz”. Depois de fazê-la falar que o filho é de Pânfilos, Cremes chega, diz ter ouvido realmente tudo e, enfim, Davo revela que ela estava, sem saber e nem notar, em uma peça dentro da comédia.

Segundo Waugh (1984), os personagens ficcionais não contariam com outra identidade fora do roteiro, e “no final das contas não têm identidade dentro do roteiro. Uma estratégia metaficcional comum é apresentar personagens cientes dessa condição e que, por conseguinte,

chamam a atenção implicitamente para o paradoxo ficcional de criação/descrição”.¹⁰⁹ Apesar da afirmação do escravo: *Dauo' sum, non Oedipus* (*And.* 194), “sou Davo, e não Édipo”; no decorrer da comédia *Andria* vemos que Davo se mostra um *seruus callidus* semelhante aos plautinos, capaz de resolver e solucionar diversos problemas. Primeiramente ele se certifica de que as núpcias são falsas, uma armação do velho (*And.* 355-70), consegue que Simão se convença de que o filho realmente deseja se casar, o que responderia a todas as objeções do velho (*And.* 435-55). Perante o autoengano do *senex* diante do parto verdadeiro, Davo é capaz de reverter a situação a seu favor, inculcando Glicéria de que ela estaria “encenando” um falso parto para pregar uma peça em Simão, mas que nada deveria impedir o casamento (*And.* 495-523). Não obstante o *seruus* “*callidus*” se engane precipitando Pânfilo em núpcias indesejadas, sem ter previsto que Cremes cederia aos pedidos de Simão e reafirmaria o acordo de casamento com ele (*And.* 599-624), o escravo, entretanto, não desiste e procura elaborar e executar um novo estratagema, cujo início e desfecho observamos acima (*And.* 705-88).

Davo tece comentários acerca do *argumentum* da peça, considerando-o parte do que os jovens estariam armando, *fingunt ...fallaciam* (*And.* 220), e que, portanto, não lhe pareceria nada verossímil: *miquidem hercle non fit ueri simile*, (*And.* 225). Apesar de repudiar um fato verdadeiro, considerá-lo uma ficção e, sobretudo uma mera e ruim invenção de jovens que desconheciam as noções de realismo, Davo estaria acenando para a ficcionalidade de seu mundo. Observamos que suas ações premeditadas (*de industria*) seriam convincentes, fariam dele um bom ator para encenar suas armações e perpetrar enganos em peças dentro da peça principal, ao passo que os demais personagens apenas poderiam triunfar e ser convincentes por meio de ações oriundas de si mesmos, ou seja, atitudes que partam do estado de espírito durante o “calor do momento” (*ex animo*) e que surjam espontaneamente: *ut fert natura* (*And.* 794-95). Davo não procuraria demonstrar insistentemente seu (re)conhecimento dos recursos da *palliata* e da encenação da qual participa, tal como Psêudolo, o escravo plautino da peça homônima de Plauto, constantemente o faz. A despeito do maior comedimento que a *Andria* apresenta, se comparada à plautina *Pseudolus*, em não assinalar amiúde as ocorrências metateatrais, a dimensão metateatral da obra terenciana depende, todavia, do reconhecimento de tais efusões plautinas quanto à metateatralidade, i.e., pressupõe uma prévia familiaridade com a tradição em que procura a todo custo se inserir, seguindo os passos dos grandes autores e usando de seus recursos e técnicas, como Terêncio afirma no prólogo: Cf. *And.* 18-21.

¹⁰⁹ Cf. Waugh (1984: 120): “Fictional characters have no identity *outside* the script, and do not ultimately have identity *within* the script. One common metafictional strategy is to present characters who are aware of this condition, and who thus implicitly draw attention to the fictional creation/description paradox.”

Crito ou *deus ex machina*?

The term *deus ex machina* (in Greek, ἀπὸ μηχανῆς θεός), whether in scholarly or colloquial usage, has freely been used to describe everything from divine intervention to a surprising turn of events.¹¹⁰

Interpõe-se entre a vitória temporária de Davo na armação contra Cremes e a revolta de Simão – que resulta em um grande castigo para o *seruus* em cena – a chegada de um estrangeiro, o personagem Crito, que diz: *in hac habitasse platea dictumst Chrysidem* (*And.* 796), “disseram que Crísis havia morado nessa vizinhança”. Na sequência, a outra fala dele nos soa irônica, vilipendiando-a: *quae sese inhoneste optauit parere hic ditias / potius quam honeste in patria pauper uiueret* (*And.* 797-98), “ela que preferiu desonestamente granjear para si sua fortuna, ao invés de ter vivido honestamente em sua pátria na pobreza”. Estamos lendo e pensando na apresentação de uma comédia de Terêncio, um dos grandes autores da *palliata*, e isso significaria que não podemos nos esquecer do humor: o episódio do parto parece-nos engraçado devido aos comentários de Simão dizendo que aquilo tudo seria uma peça que tentam pregar nele, além disso, o segundo *adulescens*, Carino, seria incapaz de conquistar seu amor e elaborar um plano, sendo deixado de lado. Dessa maneira, um final alternativo e espúrio dedicado ao casamento de Carino com a outra filha de Cremes deveria ser descartado, para que ele e seu escravo, portanto, estejam à margem do jogo de enganos e contribuam para a comicidade.¹¹¹ Retorando a Crito, ele “repreende” a atitude desonesta de Crísis ganhar a vida, mas comenta: *eius morte ea ad me lege redierunt bona* (*And.* 799), “com a morte, os bens dela legamente tornam-se meus”. Mísis de imediato o reconhece, ambos se cumprimentam, depois ele pergunta: *quid Glycerium? iam hic suos parentis repperit?* (*And.* 806), “e quanto a Glicéria? Já encontrou por aqui os pais?”. Diante de más notícias, ou seja, o falecimento de sua prima e o “abandono” da irmã dela de criação e consideração, ele pensa não ter sido uma boa ideia sua vinda, e também comenta: *clamitent / me sycophantam, hereditatem persequi / mendicum* (*And.* 814-16), “que saiam gritando: seu impostor, seu caçador de heranças, seu pedinte”. Recordemos que Plauto se refere ao *sycophanta* e

¹¹⁰ Dunn (1996: 27): “o termo *deus ex machina*, não importa se no uso coloquial ou acadêmico, vem sendo livremente usado para descrever situações: desde uma intervenção divina à inesperada reviravolta dos eventos.”

¹¹¹ Lemos que Élio Donato, em um de seus comentários à peça, atenta para a qualidade terenciana de não fugir ao cômico e ao engraçado: *CHRYSIDIS VICINA HAEC MORITVR ...O FACTVM BENE animaduerte ubique a poeta sic induci comicas mortes, ut cum ad necessitatem argumenti referantur, non sint tamen tragica.* (*ad An.* 105), “‘Crísis a vizinha daqui morreu ...que boa notícia’: prestem atenção onde as mortes cômicas são introduzidas pelo poeta, de modo a, quando relatadas devido à necessidade da trama, não serem, todavia, trágicas”.

caracteriza o mau caráter do personagem-tipo, bem como o comportamento e as ações dele (as *sycophantia*) como sendo as esperadas de um enganador, impostor e ou mentiroso.¹¹²

Davo encarrega-se de notificar Simão e Cremes e ressalta a artificialidade da convenção e da ação do “destino”: *ego commodiorem hominem aduentum tempu' non uidi* (*And.* 844), “eu nunca vi um homem ter chegado em um momento mais adequado”; e convém cotejarmos essa fala do escravo Davo (*And.* 844) com a do *seruus* Psêdolo, da peça plautina homônima: *nam ipsa mi Opportunitas non potuit opportunius / aduenire quam haec allatast mi opportune epistula* (*Pseud.* 669-70), “pois a própria Oportunidade não pôde ser-me mais oportuna que o fato dessa carta ter aterrissado oportunamente em minhas mãos”. É interessante notar as aproximações entre a *Andria* de Terêncio e a *Pseudolus* de Plauto: a) ambas tem um final feliz previsto: a primeira devido à cidadania da moça, a segunda devido à carta da amante, lida logo no início e que detalha a transação que sucederá, ou seja, o sucesso da armação que se apoia nas informações sobre o *symbolus* e as cinco minas que faltam para completar o valor de venda da garota, também a tramoia surge e se torna exequível graças à chegada, como que “de súbito”, do ajudante do soldado, o escudeiro Hápax;¹¹³ b) a ambas as peças falta um personagem para facultar o desfecho: na primeira a chegada súbita de Crito, na segunda o personagem Hápax, bem como os dois trazerem consigo itens necessários para o desenlace, respectivamente, o relato como testemunha que conhece(ria) e confirma(ria) o passado de Glicéria (o naufrágio e a adoção da órfã pelo pai de Crísis), e uma carta com o símbolo que exerce uma dupla função, atestar a veracidade do compromisso firmado, um sinete que chancela e confirma a anuência da pessoa ausente, assim como um recibo e que equivale às quinze minas pagas antecipadamente; c) as diversas referências ao que ocorrerá e as exclamações de surpresa quando isso deveras ocorre.¹¹⁴ Retornando à comédia *Andria*

¹¹² Terêncio, que teria escrito o prólogo em apreço, nomeia esse personagem-tipo como sendo um sicofanta sem vergonha, pois lemos que Ambívio Turpião, proferindo o prólogo da *Heautontimorumenos*, estaria fazendo uma solicitação: *ne semper seruos currens, iratus senex, / edax parasitus, sycophanta autem impudens, / auarus leno assidue agendi sint seni* (*Heaut.* 37-9), “que um escravo apressado, um velho colérico, um parasita esfomeado, também um sicofanta sem vergonha, ou um rufião avarento nem sempre um velho como eu tenha que encenar”. Na peça *Pseudolus* plautina, o amo do *seruus callidus* diz que o escravo vai tentar enganá-lo *per sycophantiam atque per doctos dolos*, (*Pseud.* 485), “por meio de imposturas e de truques bem elaborados”, para tentar lhe roubar as minas para o filho comprar a amante.

¹¹³ Referindo-se à carta obtida de Hápax, o escravo diz: *ubi inest quidquid uolo: / hic doli, hic fallaciae omnes, hic sunt sycophantiae, / hic argentum, hic amica amanti erili filio* (*Pseud.* 671-73), “é onde está tudo que quero: aqui está essa tramoia, aqui estão todos esses ludíbrios, aqui estão as imposturas, o dinheiro, e aqui está a amante para o filho cheio de paixão do velho amo”.

¹¹⁴ Carino afirma sua intenção de falar com Pânfilo: *credo impetrabo ut aliquot saltem nuptiis prodat dies: / interea fiet aliquid, spero* (*And.* 313-14) “creio que conseguirei ao menos fazê-lo adiar as núpcias alguns dias, e nesse meio tempo ocorrerá algo, eu espero”. Davo pede para Pânfilo aceitar as núpcias, contrariar a expectativa paterna, contra o resultado esperado da tramoia referente às falsas núpcias, e enquanto Simão procurará uma nova noiva: *interea aliquid acciderit boni* (*And.* 398), “entrementes, algo de bom acontecerá”.

de Terêncio e dando continuidade, à indagação de quem seria o homem, o *seruus*, de modo cômico, diz tratar-se de *nescioquis senex modo uenit* (And. 855), “um certo velho que veio aqui não sei como”, e afirma em seguida: *quom faciem uideas, uidetur esse quantiuis preti* (And. 856), “quando você vir o rosto dele, vai lhe parecer alguém de certo mérito”, uma vez que, em um possível aceno metateatral à rígida expressão facial da máscara, o escravo observa que o estrangeiro: *tristi' seueritas inest in uoltu atque in uerbis fides* (And. 857), “ele tem uma triste seriedade na expressão e credibilidade nas palavras”.

Uma peça que partiria da pressuposição do conhecimento do vocabulário do engano, que sinaliza a intenção de um personagem enganar e criar uma situação metateatral, ou seja, uma peça dentro da comédia para iludir e enganar sua vítima, teria de terminar de uma maneira metateatral. Simão pergunta o porquê da vinda do estrangeiro, Davo responde: *nil equidem nisi quod illum audiui dicere* (And. 858), “nada além do que eu ouvi exatamente ele dizer”, precisamente: *Glycerium se scire ciuem esse Atticam* (And. 859), “que ele sabe que Glicéria é uma cidadã ática”. Simão demonstra claramente que sua paciência se esgotou a tal ponto que chama Dromo e pede para ele levar Davo embora do palco, executando uma punição usualmente restrita apenas às ameaças: *quadripedem constringito* (And. 865), “deixe-o de quatro, pés amarrados às mãos”. Simão se excede, castiga severamente seu *seruus*, depois da chegada de Pânfilo, ele se dirige a este e, à assertiva de que Glicéria seria mesmo uma cidadã, ameaça-o,¹¹⁵ falando sobre o mau caráter do filho em um possível chiste dirigido à imutabilidade da máscara: *uide num eius color pudori' signum usquam indicat* (And. 878), “veja só como não há sequer um rubor de vergonha em seu rosto”.

Reunidos todos, Cremes o reconhece: *Andrium ego Critonem uideo?* (And. 906), “é Crito de Andros quem eu vejo?”; e indaga o motivo da vinda imprevista dele à cidade: *quid tu Athenas insolens?* (And. 907), “por que veio inesperadamente a Atenas?”. O personagem protático, frisando a metateatralidade da situação ficcional, não oferece outra resposta senão que “aconteceu”, *euenit* (And. 907). Como parte do enredo, sua chegada estava prevista,

Em Plauto, recordemos Psêudolo dizendo que encontrará as vinte *minas* para comprar a moça: *atque id futurum unde unde dicam nescio, / nisi quia futurum est*, (Pseud. 106-07), “não sei dizer onde e de onde surgirá, exceto que surgirá”. Em uma fala para a audiência, o escravo reafirma o final feliz às expensas da obtenção do dinheiro: *atque etiam certum, quod sciam, / quo id sim facturum pacto nil etiam scio, / nisi quia futurumst* (Pseud. 568), “além disso, é certo que eu saiba, mas eu não sei nada sobre a maneira como isso possa acontecer, a não ser que acontecerá”.

¹¹⁵ E, não obstante a “seriedade” da discussão, não deixa de ser assaz cômica a fala de Simão, imitando seu filho em discurso relatado: *quid “mi pater”? quasi tu huius indigeas patris. / domus uxor liberi inuenti inuito patre: / adducti qui illam hinc ciuem dicant: uiceris* (And. 890-92), “como assim, ‘mas meu pai’? Como se você precisasse de um pai. Um lar, mulher e filhos, você os conseguiu a contragosto de seu pai. Trouxe aqui pessoas dizendo que ela é cidadã: você acabou de vencer”.

porém não há mais explicações: o comportamento do personagem é incomum, assim como a sua chegada e o que vem dizer. Não satisfeito, Simão começa a questionar, sugerindo que o estrangeiro teria vindo bem armado e preparado: *tunc hic homines adulescentulos / inperitos rerum, eductos libere, in fraudem inlicis* (And. 910-11), “você está enleando os homens, esses juvenzinhos, inexperientes no assunto, criados com liberdade, em sua fraude bem aqui?”. Segundo o velho, é como se o estrangeiro tivesse vindo depois de ter ensaiado bastante seu papel nessa nova peça dentro da comédia que ocorreria agora com a participação de Simão. Diante da afirmação de Cremes, de que *bonus est hic uir* (And. 915), “o homem é uma boa pessoa”, Simão replica: *hic uir sit bonus? / itane adtemperate euenit, hodie in ipsis nuptiis / ut ueniret, antehac numquam? est uero huic credendum, Chreme* (And. 915-17), “o homem seria uma boa pessoa? E aconteceu assim tão oportunamente que ele chegasse hoje, no exato dia das núpcias e outrora jamais? Realmente, eu devo acreditar nele, Cremes?”. Simão se recusa a aceitar que existiria e estaria sendo usado o recurso *deus ex machina* no mundo ficcional de sua peça,¹¹⁶ diferentemente do escravo plautino Psêudolo, da comédia homônima de Plauto: *ipsa mi Opportunitas non potuit opportunius / aduenire* (Pseud. 669-70), “a própria Oportunidade não pôde vir em um momento mais oportuno”.

Simão, de fato, é incapaz, malgrado seu conhecimento dos mecanismos da *palliata*, de reconhecer um personagem como um ator e seu mundo como uma ficção dentro de uma encenação, assim como o escravo plautino Psêudolo aparenta fazer. Crito seria um enganador (*sycophanta*. And. 919), tal como Simão se refere a ele, ou seja, igual a um *seruus fallax* ou a seus truques, não importando a reação dele. Vemos que o estrangeiro parece se enfurecer: *si mihi perget quae uolt dicere, ea quae non uolt audiet* (And. 920), “se continuar a me dizer o que quer, ele vai ouvir o que não quer”. Depois dos desentendimentos muito cômicos entre Simão e Crito, o último então narra sua versão do passado de Glicéria: *Atticus quidam olim nauis fracta ad Andrum eiectus est / et istaec una parua uirgo. tum ille egens forte adplicat / primum ad Chrysidis patrem se* (And. 923-25), “era uma vez um tal ateniense, naufragado o navio para Andros, ele foi atirado para longe junto de uma pequena virgem. Passando necessidade, ele recorre primeiramente ao pai de Crísis.”. Simão contesta a natureza fabular e fictícia da narrativa e, sobretudo, sua característica dramática que mais se parece (e, de fato,

¹¹⁶ Curiosamente o primeiro registro do termo *deus ex machina* se encontra em um fragmento de Menandro: “e você aparece como um *deus ex machina*”, ἀπὸ μηχανῆς θεὸς ἐπιφανείς (frag. 227). Para Papaioannou (2014: 148), o elemento do inesperado, “no sentido de fornecer, como um *deus ex machina*, o desejado final feliz (o casamento) à comédia, é assinaladamente comentado no contexto da peça por Simão, And. 916-8) (Cf. “The element of the unforeseen in order to provide, like a *deus ex machina*, the desired happy closure (wedding) to a comedy is pointedly commented upon in the context of the play by Simo: 916-8”).

o seria) com um enredo (*argumentum*) de uma comédia *palliata* ou de uma obra da Comédia Nova grega, e acrescenta: *fabulam inceptat* (*And.* 925), “já começou a comédia!”.

O quiproquó da peça é solucionado ao se desfazerem as ambiguidades. Cremes pergunta o nome da moça ao estrangeiro (*eius nomen?*), Crito, contudo, parece esquecer-se do estranho nome, na hora decisiva, como um aceno à convenção adotada por Terêncio de utilizar nomes comuns e repetidos em suas comédias. Podemos notar que, por meio de uma seleção de nomes convencionados e repetidos ao longo de seu *corpus*, teríamos uma situação semelhante na comédia *Phormio* de Terêncio, quando o *senex* pede para o parasita dizer o nome (*dic nomen*), este então diz: *nomen? maxume*, “o nome? Certamente”. Diante da afirmação do outro, *quid nunc taces?*, “mas por que se cala agora?”, Fórmio, o parasita, então diz: *perii hercle, nomen peridi* (*Phor.* 384-85) “por Hércules, estou acabado, acabei de esquecer o nome”. Não é possível averiguarmos se Terêncio brincaria com a convenção na adoção de certa quantidade de nomes que se repetem em suas comédias, porém, em sendo possível, teríamos uma jocosidade já na *Andria*, quando o estrangeiro diz: *nomen tam cito? Phania? / ...uerum hercle opinor fuisse Phanium* (*And.* 928-29), “o nome dele tão depressa? Seria Fânia? ...Por Hércules, acho eu que devia ser Fânia”. Cremes reconhece quem seria a pessoa (e coincidentemente somos inteirados de que se tratava do próprio irmão de Cremes) e procura solucionar uma dúvida: “ele dizia ser filha dele?” (*suamne esse aibat?*). A negação requer uma resposta, “de quem então?” (*quoiam igitur?*), e Crito assevera: *fratri' filiam* (*And.* 932), “era filha de seu irmão”. À primeira vista, estariam completas todas as peças do quebra-cabeça: o sujeito que teria morrido após naufragar junto da moça era o irmão de Cremes (cf. *Phania illic frater meu' fuit. And.* 934), Glicéria seria, por conseguinte, a filha perdida de Cremes.¹¹⁷ Uma peça ainda não se encaixa bem no quebra-cabeça: para Cremes o nome Glicéria não estaria correto (*nomen non conuenit. And.* 942), e Crito desconhece que outro nome que ela poderia ter tido, cabendo então a Pânfilo se pronunciar e solucionar o impasse: *egon huius' memoriam patiar meae / uoluptati obstare, quom ego possim in hac re medicari mihi? / heus, Chreme, quod quaeri', Pasibulast* (*And.* 943-45), “e vou tolerar mesmo que a memória dele seja um obstáculo ao meu desejo, quando eu consigo remediar a situação a meu favor? Hei, Cremes, o nome que procura é Pasíbula”.

Finalmente, tudo se resolve: à semelhança do desfecho da comédia *Phormio*, o *adulescens* escolheu “ao acaso” como esposa uma cidadã ateniense, coincidentemente, a

¹¹⁷ Cremes relata a história: *is bellum hinc fugiens meque in Asiam persequens proficiscitur: / tum illum relinquere hic est ueritus* (*And.* 935-36), “escapando da guerra e me seguindo, ele rumou daqui a caminho da Ásia, mas teve medo de abandoná-la aqui”.

outra filha de Cremes e irmã daquela com a qual ele deveria se casar. No final vemos todos beneficiados: Simão conseguiu que seu filho se casasse com uma cidadã e também com uma das filhas de Cremes, o qual reencontrou a filha e deu-lhe sua permissão e um dote generoso para as núpcias; Carino, portanto, poderá se casar com aquela que ama, a irmã de Glicéria e, por fim, Davo se vê livre das amarras, tanto as físicas (as cordas que mantêm suas mãos e pés amarrados juntos) quanto as psicológicas (a perseguição de Simão e as preocupações com Pânfilo). Não parece estranho dizer que as aceitações das ficções como verdades no mundo da peça têm como resultado o final da obra: a) as pretensas núpcias, uma peça dentro da comédia e tramoia de Simão que se concretiza na casa dele; b) o passado de Glicéria, pouco verossímil, como um enredo de uma comédia (*fabula palliata*), revela-se verdadeiro; e c) um personagem, que surge como um *deus ex machina* para solucionar o impasse, apesar de ser pouca a probabilidade daquilo ser real, como em uma ficção, foi benéfico e aconteceu como que graças à benevolência do destino. Por meio do final feliz e da solução das confusões e mal-entendidos, a comédia deve ser encerrada, e Davo endereça-se aos espectadores, em uma última ocorrência metateatral: *ne exspecteti' dum exeant huc: intu' despondebitur; / intu' transigetur siquid est quod restet* (And. 980-81), “e vocês não fiquem esperando até que saiam dali: dentro da casa será desposada, e lá dentro transcorrerá o que quer que resta.”

Levin (1967) adota de Norwood (1923) o termo “duality-method”, que consiste na interação de dois enredos paralelos: um dos amantes e outro dos amasiados, cujos resultados são, respectivamente o casamento e a companhia da mulher desejada. Haveria um contraste entre ambos: um mais “sério” e outro mais farsesco. Isso não se aplica adequadamente à comédia *Andria*, pois a outra dupla, de *adulescens* e fiel *seruus*, tem uma participação mais cômica na proporção em que são ignorados e suas aparições apenas acrescentam mais humor à obra. Uma mescla indistinta de elementos que se apresentam ficcionais e que seriam “reais” (i. e., a interação entre *factum* e *fictum* de um modo nada plautino, mas terenciano), além de circunstâncias metateatrais que não assinalam abertamente a artificialidade das cenas, dos personagens e dos objetos, mas apenas questionam e ressaltam a indistinção entre realidade e ficcionalidade no mundo da peça. O conflito entre o que os personagens consideram veraz e aquilo que repudiam ou censuram como *non ueri simile* ou *fabula(e)* é solucionado, portanto, depois de uma única e última cena inverossímil: as interações com a audiência, portanto, devem cessar após a ficção se concretizar como uma realidade ao final.

Após o término da comédia *Andria*, não parece possível imaginar uma continuação de um modo cíclico, como acontece na peça plautina *Pseudolus*, com uma promessa, e alusão a uma situação metateatral, do velho ao final: *nunc mihi certum est alio pacto Pseudolo*

insidias dare, / quam in aliis comoediis fit (*Pseud.* 1239-40), “agora é certo que vou aplicar ludíbrios em Psêudolo de um modo diferente do que acontece nas demais comédias”. Pode até ser ou apenas parecer, mas seria uma ironia Terêncio usar um *adulescens* chamado Pânfilo em sua segunda comédia *Hecyra*, mas que só foi inteiramente apresentada depois da peça *Eunuchus*, o qual diz ao final da peça e para os espectadores: *placet non fieri hoc itidem ut in comoediis / omnia omnes ubi resciscunt.* (*Hec.* 866-67), “agrada-me que não ocorra da mesmíssima maneira que nas comédias, em que todos ficam sabendo de tudo”.

Plauto vai um pouco mais além em suas interações com a plateia ao final da comédia, e em sua obra *Asinaria* a trupe convida os espectadores a participarem: *nunc si uoltis deprecari huic seni ne uapulet, / remur impetrari posse, plausum si clarum datis* (*Asin.* 946-47), “agora, se quiserem isentar esse velho dos açoites, talvez seja possível conseguir isso, caso ofereçam aplausos bem altos”. Na *Pseudolus*, vemos também que a audiência poderia participar dos festejos que estão acontecendo em cena, sob uma condição: *si uoltis adplaudere atque adprobare / hunc gregem et fabulam, / in crastinum uos uocabo* (*Pseud.* 1333-5), “caso desejem aplaudir e aprovar essa trupe e a comédia, amanhã eu os convidarei para a festa”. Em Terêncio as peças terminam todas com o flautista (*cantor*) simplesmente solicitando da plateia os “aplausos” (*plaudite!*) para a trupe e para o fim da encenação.

Conclusão

Pudemos verificar que a premissa de uma peça pós-plautina se faz presente na comédia terenciana *Andria*, ou seja, sem a presença de um *corpus* de peças de autores consagrados por meio de um longo período de cultivo de uma tradição como a da *fabula palliata*, portanto, não seria possível pensar nessa obra de Terêncio. Lemos no prólogo que sua intenção de se filiar e pertencer a uma tradição – cujos cânones, Plauto, Nêvio e Ênio, o próprio Terêncio menciona e utiliza-se da reputação deles para ele mesmo figurar dentre as autoridades da *fabula palliata* –, não se deve somente a uma simples necessidade de justificação de seu tipo de trabalho, uma vez que seguiria os passos de grandes e renomados autores, mas se trataria de um possível aceno para seu público, indicando como sua obra deveria ser assistida e interpretada: em uma constante relação intertextual e/ou de diálogo com seus precedentes. Como um autor tardio que ingressa e dá continuidade a uma tradição já praticada há bastante tempo, o objetivo de Terêncio seria propor e concretizar inovações, e sua saída foi poética nos dois sentidos da palavra: em um diálogo com a tradição literária a que pertence, e sendo uma obra mais apurada e refinada, com mais elementos interpretativos e significativos na medida em que seus ouvintes e, sobretudo seus leitores, portanto, seriam capazes de reconhecer as indicações, as referências e a relação com as obras da comédia *palliata* em Roma, com a Comédia Nova grega, e talvez com outras obras helenísticas.

Recursos que antes pareciam inexistentes em sua obra, como o metateatro, estão presentes, e se não podemos falar de uma ruptura na pretensão/ilusão dramática, devemos pensar que – se houvesse entre os atores e a audiência uma relação de empatia e proximidade com os personagens, suas situações ficcionais, além dos problemas e acontecimentos que desencadeiam suas ações e reações – essa relação se tornaria tênue e quase desapareceria diante dos acenos metateatrais às ficções de seus mundos e, portanto, à irreabilidade daquilo que está em cena e não se apresenta como um espetáculo promovido sob circunstâncias especiais. Se tínhamos em Plauto o estabelecimento de um diálogo mútuo entre o ator e os espectadores, em que o primeiro assinalaria as artificialidades de seu mundo e nós nos tornaríamos seus cúmplices, conhecendo os bastidores e os mecanismos de tudo aquilo que se parece com uma realidade, a relação em Terêncio aparece de um modo diferente. Devemos desconfiar dos personagens que tentam induzir-nos a crer em suas afirmações, pois, embora indiquem a probabilidade de algo pertencer a uma convenção – e como acontece em Plauto com os *serui callidi* que nos informam de detalhes do *script* e antecipam detalhes do porvir,

de como uma armação será bem sucedida ou de como alguém será iludido numa peça dentro da peça principal –, os personagens terencianos se enganam e nos desorientam: não temos, por conseguinte, uma relação direta entre o que parece verossímil e revela-se verdadeiro, ou entre aquilo que se mostra inverossímil e é decerto falso, porém, a inversão é intencional e convém, portanto, aceitarmos que uma aparência ficcional pode e estaria revestindo algo real.

Quando o personagem Psêudolo, da comédia plautina homônima, por meio de uma fala *ad spectatores*, chama nossa atenção para uma possível transformação dele em poeta, temos decerto uma grande ruptura na pretensão/ilusão dramática, porém a afirmação do personagem não se concretiza no decorrer da peça. Segundo ainda o *seruus callidus* plautino por excelência, ele tentaria lançar mão do poder poético para conseguir criar o inexistente e, sobretudo, *facit illud ueri simile, quod mendacium est* (*Pseud.* 402), “tornar verossímil o que é enganoso”. Esse mesmo poder poético parece permear a *Andria* e seus personagens, mas a operação é inversa: teríamos o poeta, e ele seria o próprio Terêncio, no trabalho de tornar inverossímil (e enganoso) o que é real e veraz no mundo da peça. O velho Simão acredita ter o domínio da habilidade de controlar o escravo Davo devido a seu conhecimento da presença desse personagem-tipo em comédias. O que vemos é que ele se engana ao pensar ser capaz de compreender todas as possíveis ações circunscritas no tipo ou na máscara/*persona* do *seruus callidus*. Não é possível saber quão próximo ou distante Terêncio se manteve da peça original grega na extração do enredo e no uso total ou parcial dele na elaboração de sua versão latina, assim sendo, não poderemos saber se se trata de uma ocorrência intertextual direta com Plauto, a fim de assinalar que os velhos métodos de ludíbrio perpetrados pelos *serui callidi* não funcionariam mais como antigamente. Decerto, o que se revela verossímil no mundo da peça *Andria* de Terêncio seriam as criações poéticas, as elaborações do autor e, portanto, o que poderemos chamar de *poética* terenciana, i.e., a capacidade de inserir as circunstâncias metateatrais nas linhas do texto e junto ao enredo, como partes do mundo ficcional dos personagens e da trama em si.

Pudemos observar que Simão prepara para o filho, logo no início da peça, supostas núpcias. As verdadeiras estavam marcadas para a mesma data, desse modo, seria fácil ao velho fingir que elas aconteceriam de veras para engano de seu filho e para descoberta da intenção dele de casar-se ou de recusar as núpcias. Junto de Sósia, que talvez fora parceiro de Simão quando era mais novo, e ambos possivelmente tramaram contra o pai do velho, o *senex* toma todo o cuidado para que as núpcias, que seriam uma espécie de peça não encenada dentro da comédia principal, sejam preparadas com o máximo de verossimilhança. Os demais personagens não desconfiam que as núpcias sejam falsas, até averiguarem e constatarem que

são parte de uma trama. Esse esmero no ato de criar uma armadilha para o filho é refletido nas atitudes de Simão e em sua maneira de enxergar seu mundo ficcional, repudiando tudo que lhe poderia parecer irreal ou inventado. Ele se deixa levar na conversa preso na própria armadilha, quando o escravo Davo nota que o *senex* interpreta a cena de parto como uma *fallacia*, ou seja, uma peça dentro da comédia e encenada com a finalidade de enganá-lo. Isso faculta ao *seruus* a possibilidade de partir das falsas desconfianças do velho para a criação de outra peça dentro da comédia, agora sim uma armação de Davo e encenada junto de Mísis.

Simão é o único personagem de sua peça que desconfia da improbabilidade dos acontecimentos inusitados e fora dos padrões esperados de uma “realidade”. Davo apenas questiona se os jovens não estariam inventando uma história pouco verossímil para justificar a cidadania de Glicéria. O maior erro do velho é, sem dúvida, não olhar para si próprio como um personagem-tipo, o que faz dele muito cômico aos olhos de uma audiência que estaria esperando por alguma ruptura na ilusão/preensão dramática e por uma fala *ad spectatores* que os alertasse de que o *senex* se considera *callidus* e olha para seu mundo à distância. O que vemos é um velho em certo sentido “racional”, sem qualquer intenção de granjear para si o carisma da plateia, sem jamais ignorar seu raciocínio lógico para a realização das tarefas. Destarte, Simão agiria mais jocosamente à medida que se mantivesse iludido, de outro modo, algo o faria enxergar para além de seu mundo e notar os espectadores assistindo-o. Apesar de ser uma comédia com temática nupcial e que teria mais ênfase no jovem Pânfilos, Simão seria o personagem de mais destaque na peça: convém assistirmos à comédia a partir da visão dele para percebemos o quanto se engana assinalando as irrealidades de seu mundo e, como um tipo de *senex callidus*, tenta, porém fracassa em seu objetivo de ser experiente.

Davo não deixa de ser um *seruus callidus* por excelência, sua reputação o precede, sua transformação se daria mediante a necessidade, como quando precisa livrar Pânfilos das núpcias nas quais enleou o *adulescens*. Dentre os escravos plautinos mais manhosos, *callidi*, temos o Crisalo da peça *Bacchides*, Trânio da *Mostellaria*, Psêdolo da *Pseudolus*, todos bem conhecidos dos leitores da obra de Plauto e todos com características bem comuns: a capacidade de se afastarem dos acontecimentos em seus mundos (i.e., do que ocorre enquanto a peça se concretiza ao ser encenada) e olharem à distância para as vítimas de seus ludibrios, a versatilidade na troca de papéis e na “improvisação”, além dos constantes autoelogios deles mesmos que não deixam de se vangloriar antevendo o sucesso de suas armações. Vemos que somente quando Davo parece ter encontrado uma armação eficaz é que ele se vangloria de sua capacidade. Ao final da peça ele informa aos espectadores a ausência de mais cenas fora

da casa, o que nos seria semelhante aos “bastidores”. A maioria de sua *calliditas* foi atribuída a ele de antemão e graças ao que Simão nos informa sobre o escravo durante a comédia.

Em nossa análise verificamos que Terêncio não foge às convenções, apenas evita desviar-se do *argumentum* da comédia, o que não implicaria uma maior ou menor intensidade do metateatro, uma vez que deveríamos pensar nas camadas de ilusão que um contato mais direto com a audiência geraria, e que a “realidade” é antes e somente um parâmetro para comparação, não algo que se revelaria por trás de comentários que apontam as artificialidades dos mundos ficcionais no prosaetrio. Além disso, um dos pressupostos da *Andria* seria a filiação a uma tradição, a da *fabula palliata*, que teria em seu *corpus* toda a obra de Plauto, autor que precederia, por conseguinte, diretamente a obra terenciana. Desse modo, quanto mais o público conhecesse as possibilidades já exploradas por Plauto, mais identificaria a intenção de Terêncio de se referir a tais. O metateatro, em tudo aquilo que os estudiosos e teóricos modernos lhe atribuem, é um dos elementos constituintes não apenas da comédia *Andria*, mas, em certa medida, das demais obras terencianas.

Seria necessário um estudo mais aprofundado em todas as seis comédias de Terêncio para verificar a pertinência da afirmação, porém não seria incorreto dizer que, de todos os elementos, o que atrairia mais a atenção do comediógrafo seria a relação existente entre real e ficcional. O fator “moralizante” em Terêncio, no antigo sentido do termo, de algo exemplar, não deve ser visto como algo mais importante que a criação de situações bastante engraçadas e, portanto, de uma comédia bem-sucedida. Podemos nos simpatizar com os “infelizes” personagens de Terêncio e até crermos que haveria uma suposta intenção de demonstrar a ficcionalidade de nossas vidas, mas seria mais adequado pensar que o coeficiente ficcional de nosso mundo serviria, antes de mais nada, para mensurar a quantidade de irrealidade de uma obra literária. Portanto, quanto mais conseguirmos perceber as irrealidades de sua obra, tanto mais Terêncio terá sido bem-sucedido na criação de mundos fantásticos e muito cômicos, e tanto mais também notaremos as referências implícitas a mecanismos e a padrões tanto nas cenas do repertório quanto no acervo de personagens-tipo apresentados na sua obra.

Não se trataria da peça aqui estudada, mas é comum o uso de episódios de estupro e violação nas peças do comediógrafo, e talvez a probabilidade de trabalhar tais temas e manter um alto nível de comicidade seria devido à irrealidade e uma decorrente dificuldade de se levar a sério tais acontecimentos. Sabemos que a comédia de Terêncio que obteve mais êxito e aceitação foi a *Eunuchus*, e talvez isso tenha ocorrido graças à possibilidade de criar cenas bem inverossímeis e bem-humoradas com um jovem que, antes de pensar na hipótese de ter cometido um delito, imagina-se agindo de modo semelhante ao deus Júpiter como aparece

no episódio mítico de Dânae, na pintura em que o *adulescens* se inspira. Alguns estudiosos creditam o sucesso dessa peça ao retorno de Terêncio a Plauto, mas somos da opinião de que a mais plautina das peças de Terêncio seria a *Andria*. Isso se deve, sobretudo, a uma quase necessidade de criação de prólogos para fazer os espectadores da época, e agora seus leitores, perceberem a filiação do comediógrafo a uma grande tradição já explorada. Infelizmente não temos como avaliar a obra de Névio e Ênio, o que nos impossibilita saber o quanto os *serui* plautinos são mais *callidi* que seus respectivos modelos extraídos da matriz grega, e se as ocorrências metateatrais são um dispositivo para Plauto negligentemente se afastar de um desenvolvimento linear do enredo e criar muitas situações de diálogo entre os personagens e os espectadores. Não seremos pessimistas se pensarmos que tivemos a sorte de contar com uma parcela da obra de Plauto e com as seis comédias de Terêncio que nos foram legadas, o que nos possibilitou verificar, de fato, uma adesão de Terêncio ao modelo de seus precedentes de renome, dentre os quais figura Plauto, cujas comédias podem auxiliar-nos em uma melhor leitura e uma maior compreensão da *Andria* de Terêncio.

Públio Terêncio Afro, *Andria* (tradução)

DIDASCÁLIA

INICIA-SE A *ANDRIA* DE TERÊNCIO,
ENCENADA NOS JOGOS MEGALENSES,
TENDO MARCO FÚLVIO E MÂNLIO GLÁBRIO COMO EDIS CURUIS
ENCENADA POR LÚCIO AMBÍVIO TURPIÃO E LÚCIO ATÍLIO PRENESTINO
ELABOROU OS METROS FLACO, LIBERTO DE CLÁUDIO,
TODA A PEÇA COM FLAUTAS IGUAIS,
DA COMÉDIA GREGA DE MENDANDRO,
PRIMEIRA COMPOSIÇÃO DE TERÊNCIO
NO CONSULADO DE MARCO MARCELO E CAIO SULPÍCIO.

PERSONAGENS

PRÓLOGO

SIMÃO, O VELHO

SÓSIA, O ESCRAVO LIBERTO

DAVO, O ESCRAVO

MÍISIS, A CRIADA

PÂNFILO, O JOVEM

CARINO, O JOVEM

BÍRRIA, O ESCRAVO

LÉSBIA, A PARTEIRA

GLICÉRIA, A MOÇA

CREMES, O VELHO

CRITO, O VELHO

DROMO, O ESCRAVO LORÁRIO

ARGUMENTO

DE GAIO SULPÍCIO APOLINAR

Uma moça erroneamente considerada irmã de sangue de certa meretriz de Andros, Glicéria, Pânfilo a deflora e, depois de engravidá-la, ele dá sua palavra de que ela será sua esposa. Porque seu pai o comprometeu com uma outra, a filha de Cremes, e como descobriu o caso amoroso do filho, ele agora finge que as núpcias ocorrerão, desejando inteirar-se daquilo que seu filho teria em mente.

Por sugestão de Davo, Pânfilo não recusa as núpcias, porém, como Cremes vê o recém-nascido de Glicéria, acaba recusando as núpcias e rejeita-o como genro.

Assim que reconheceu de súbito Glicéria como sua filha, ele a concede em casamento a Pânfilo, a outra, a Carino.

PRÓLOGO

O poeta, quando primeiramente se propôs a escrever,
confiou a si somente a execução desse ofício,
a fim de que agradassem ao público as comédias que fizesse,
mas se dá conta de acontecer realmente o contrário,
pois despende esforços na escrita de prólogos, 5
não para narrar o enredo, mas para responder
às maledicências de um velho poeta malevolente.
Agora peço que prestem atenção naquilo que consideram um vício.
Menandro fez as comédias *Andria* e *Períntia*,
quem conhecer bem uma delas, terá conhecido ambas: 10
não são tão diferentes quanto ao enredo, entretanto,
são diferentes quanto à elaboração da elocução e do estilo.
O que conveio, o poeta admite ter transferido
da *Períntia* para sua *Andria* e ter usado como algo seu.
E condenam-no, alguns por aí, e discutem isso de 15
não se dever contaminar as comédias.
É sabendo que fazem como se não soubessem de nada?
Quando aqueles o acusam, é Névio, Plauto e Ênio
que acusam, os quais ele tem como autoridades,
cuja negligência nosso poeta prefere emular, 20
ao invés da obscura diligência daqueles outros.
Doravante, sugiro que se aquietem logo e cessem
as maledicências, a fim de não conhecerem seus próprios malfeitos.
Favoreçam, sejam imparciais e conheçam a situação,
para se certificarem se ainda resta alguma esperança de que, 25
depois desta, as comédias que ele fizer a partir de uma matriz grega
devam ser assistidas ou rejeitadas de antemão por vocês.

Ato I – SIMÃO e SÓSIA

SIMÃO: Vocês, levem as coisas para dentro; vão! Sósia,
espere um pouco: preciso um bocadinho de você.

SÓSIA: Considere dito:
que tudo transcorra corretamente, não é?

SIM: Outro assunto.

SOS: O que é 30
que então minha arte poderia proporcionar mais a você?

SIM: Em nada do que eu preparo é necessária essa sua arte,
mas as qualidades que sempre reconheci presentes em você:
lealdade e discrição.

SOS: Estou à disposição para o que quiser.

SIM: Depois que eu o comprei, sabe que, desde pequenininho, 35
ao meu lado, a sua escravidão sempre foi justa e indulgente.
Graças a mim, fiz com que de escravo se tornasse um liberto,
uma vez que me servia sempre tal como um homem livre:
eu o remunerei com a maior recompensa de que eu dispunha.

SOS: Guardo isso na memória.

SIM: Não altero o feito.

SOS: Fico contente 40
se fiz ou estou fazendo algo que o agrada, Simão,
e sou grato perante a gratidão que me ofereceu em troca.

Mas isso me incomoda, pois esse relembrar
é como qu uma reprovação a um benefício ignorado;
é melhor que diga em uma palavra o que quer de mim. 45

SIM: Como queira, mas antes vou alertá-lo sobre essa situação:
essas que acredita ser não são realmente as núpcias verdadeiras.

SOS: Por que você está fingindo então?

SIM: Ouça toda a situação desde o início,
desse modo saberá sobre a vida de meu filho e a minha armação,
e também sobre o que quero que você faça nessa situação. 50

Depois que ele atingiu a maturidade, Sósia, e
tornou-se capacitado a viver com mais liberdade (pois antes

quem poderia saber e conhecer seu caráter,
quando a imaturidade, o medo e o preceptor o reprimiam?) ...

SOS: É verdade.

SIM: ...o que muitos e a grande maioria dos jovenzinhos fazem, 55
atrelando a atenção a algum tipo de dedicação, seja à criação
de cavalos ou de cães de caça, ou mesmo aos filósofos,
a tais coisas ele se dedicava com não mais intensidade
que às demais e a tudo isso, todavia, com moderação.
Eu me alegrava.

SOS: Nenhuma falha, pois acho que isso 60
é fundamentalmente vantajoso na vida: nada em excesso.

SIM: Assim era a vida dele: facilmente tolerava e aceitava todos
com quem estivesse, entregava-se totalmente a eles,
submetia-se a obsequiá-los, sem contrariar ninguém,
nunca se colocando à frente deles: assim facilmente 65
se encontra boa fama sem inveja e amigos à altura.

SOS: Estabeleceu sabiamente a vida, pois nesses tempos
a adulação traz amigos, a sinceridade só antipatia.

SIM: Entrementes, três anos atrás, uma tal moça 70
deslocou-se da ilha de Andros para a vizinhança,
impelida pela pobreza e pela negligência dos parentes,
de beleza excepcional, e na flor da juventude.

SOS: Ai, receio que a moça de Andros traga algo de ruim!

SIM: De início ela levava uma vida parca, pudica e árdua, 75
procurando sobreviver com suas lãs e a tecelagem,
porém, depois que na promessa de presentes se aproximou
um e depois igualmente outro amante, como é da natureza
de todo ser humano resvalar da labuta à lascívia,

ela aceitou a condição e a partir de então começa a tirar proveito. 80
De repente, aqueles que a amavam então, tal como ocorre,
conduziram meu filho para lá, para ele ficar a sós junto dela.

De imediato eu penso comigo mesmo: “decerto foi capturado:
ela o tem”. Observava de manhã os escravozinhos deles
e perguntava aos que vinham e aos que iam: “ei rapaz, diga-me,

por favor: quem ficou ontem com Crísis?”, pois esse era o nome daquela de Andros. 85

SOS: Saquei.

SIM: Pedro ou Clínia, diziam, ou mesmo Nicérato – pois os três eram amantes dela ao mesmo tempo. “E quanto a Pânfilo?”. “Como? Pagou sua parte da conta e ceou”. Eu me alegrava. E assim, no dia seguinte, eu os questionava e descobria que nada nem ninguém atraía o interesse de Pânfilo. Decerto, já achava ter suficientemente assistido a um extraordinário exemplo de comedimento, pois quem vive lidando desse jeito dele com as inclinações e nem se comove, contudo, diante desse tipo de situação, e se sabe que ele mesmo já pode conduzir a vida do jeito dele. 90
Tanto isso me agradava quanto só ouvia da boca de todos dizerem coisas boas e elogios à minha sorte, porque tinha um filho dotado de um tal caráter. 95
Tantas palavras para quê? Impelido pela fama, Cremes por contra própria, vem a mim conceder a meu filho sua única filha em casamento junto de um belo dote. 100
Foi do agrado, acertei o casamento, hoje é o dia das núpcias.
SOS: Mas o que impede de serem verdadeiras?

SIM: Você vai ouvir.

Em bem poucos dias depois que ocorreu tudo isso, Crísis, a vizinha, morreu.

SOS: Que boa notícia! 105
Fiquei contente, tinha medo dessa Crísis.

SIM: Então meu filho, junto dos que amavam Crísis, estava frequentemente somente lá, cuidava do funeral dela, entrementes triste, não raro em prantos. Isso então me agradava. Pensava assim: “graças a um pequeno convívio, ele trata da morte dela com tanta familiaridade: 110
e se ele fosse amante dela? E o que faria por mim, seu próprio pai?”
Eu achava que tudo isso eram deveres de uma índole humanitária

e de um sentimento afetuoso. Por que me delongar tanto?
Por causa disso eu mesmo também acompanho o funeral, 115
sem suspeitar de mal algum.

SOS: Mas do que se trata?

SIM: Saberá.

O corpo é levado, seguimos. Nesse meio tempo, dentre as mulheres
que se aproximaram dali, de repente, avisto uma jovem de
uma compleição...

SOS: Muito bela, por acaso.

SIM: ...e sua expressão, Sósia,
tão reservada, tão atraente como nenhuma outra. 120

Porque me parecia se lamentar mais que as demais,
também porque tinha mais beleza que as demais,
distinta e de estirpe, aproximo-me de suas acompanhantes,
pergunto quem é: dizem-me que é a irmã de Crisis.

Repercutiu-me de imediato em meu peito: é isso, aí está, 125
eis aí o motivo daquelas lágrimas, daquela compaixão.

SOS: Como eu temo até que ponto você chegará!

SIM: No meio tempo prossegue
o funeral: seguimos adiante, chegamos ao sepulcro,
foi colocada nas chamas, choram-na. Entrementes, aquela irmã,
de quem falei, aproximou-se das labaredas sem precaução, 130
e de um modo bem perigoso. Ali então, desesperado, Pânfilo
demonstra seu bem dissimulado e velado amor.

Precipita-se e abraça a mulher pela cintura: “minha Glicéria”,
diz ele, “o que está fazendo? Por que essa ruína para você?”
Então, para ser facilmente reconhecida a relação amorosa, 135
ela se atira sobre ele chorando com tamanha familiaridade!

SOS: O que você está dizendo?

SIM: Volto irado trazendo comigo essa amargura,
nem há motivos suficientes para repreendê-lo. Ele diria:

“o que fiz? Que falha cometi ou em que errei, pai?

Ela quis se atirar nas chamas, eu a impedi 140
e a protegi”. Um argumento razoável.

SOS: Reflete corretamente,
pois caso você repreenda alguém que salvou uma vida,
o que fará àquele que causar um prejuízo ou um mal?
SIM: No dia seguinte, Cremes vem gritando até mim
sobre a façanha vergonhosa: ter descoberto que Pânfilo
trata a estrangeira como sua esposa. Eu lhe neguei o fato
sem engano, mas ele insistia nisso. Finalmente,
assim então me afasto dele, já que se recusa a oferecer
a mão da filha. 145

SOS: E ali a seu filho você não...?

SIM: Não há, de fato,
um agravante suficiente para repreendê-lo.

SOS: Como não? Por favor. 150

SIM: “Você mesmo seguramente prescreveu um limite para isso, pai,
e está bem próximo o tempo em que terei de viver à maneira alheia,
permita então que eu, por enquanto, viva agora do meu jeito”.

SOS: Restou, portanto, uma oportunidade para repreendê-lo?

SIM: Se não quiser se casar por causa de um amor,
eis a primeira rebeldia dele que deve ser punida,
e eu me dedico agora para que por meio de falsas núpcias
haja um verdadeiro motivo para repreendê-lo, caso as recuse. 155

Ao mesmo tempo, se o velhaco Davo estiver armando algo,
que aja agora, enquanto suas tramoias não interferem em nada.
Eu creio que obstinadamente com pés e mãos ele fará de tudo,
mais contra mim para me atrapalhar do que para
fazer a vontade do meu filho. 160

SOS: Por quê?

SIM: E pergunta?

Mente maliciosa, tendência maléfica. Mas, aí se eu perceber que ele...
Mas de que adianta falar? Caso aconteça o que eu quero,
para que Pânfilo não me seja um obstáculo, resta Cremes,
a quem devo me desculpar; espero que isso venha a ocorrer.
Agora seu papel é fingir bem que essas núpcias existem,
aterrorizar Davo, vigiar como meu filho 165

age e se junto do outro está armando algo.

SOS: É o suficiente: 170

deixe comigo.

SIM: Vamos agora para dentro, vá na frente, eu o sigo.

SIMÃO e DAVO

SIM: Não há dúvida de que meu filho não quer se casar,
e eu percebi o quanto Davo ficou com medo quando ouviu
que as núpcias ocorrerão. Mas é ele próprio que está saindo.

DAVO: Estava admirado caso seguisse assim e temia 175
até que ponto a constante brandura do amo chegaria.

Depois de ouvir que a esposa não seria dada ao seu filho,
momento algum ele dirigiu a palavra a nós, nem carrega essa amargura.

SIM: Mas dirigirá agora, e como penso, não sem uma desgraça para você.

DAV: Ele quis que fôssemos levados desprevenidos a uma falsa alegria 180
e, esperançosos, já dissipado o medo, ainda bocejantes, fôssemos surpreendidos,
a fim de não haver uma brecha para pensarmos na dissolução das núpcias.
Sabichão.

SIM: Cafajeste, o que ele está falando?

DAV: É meu amo, nem previ isso.

SIM: Davo.

DAV: Hei, o que há?

SIM: Opa, fique aqui comigo.

DAV: O que ele quer?

SIM: O que dizia?

DAV: Sobre o quê?

SIM: Ainda pergunta?

Corre um boato de que meu filho está amando.

DAV: Disso sem dúvida o povo se encarrega. 185

SIM: Acaso está prestando atenção?

DAV: Mas é claro.

SIM: Mas questionar agora isso

é uma injustiça paterna, pois o que fez antes em nada me concerne.

Enquanto foi a época dessas coisas, deixei-o satisfazer seus gostos,
agora o dia de hoje traz uma outra vida e exige uma nova postura:
a partir de agora eu peço, se necessário imploro, Davo: coloque-o já na linha. 190
O motivo? Todos que amam aceitam com relutância ter de se casar com outra.
DAV: É o que dizem.

SIM: Então se alguém arranja um preceptor depravado para tais coisas,
o próprio peito enfermo se dedica à prática de certa ou de todo o tipo de depravação.

DAV: Por Hércules, não compreendo.

SIM: Não? Tem certeza?

DAV: Não, oras, sou Davo, não Édipo.

SIM: É claro, quer, portanto, que eu seja mais claro ao dizer o restante?

DAV: Exatamente. 195

SIM: Caso eu perceba que você está tentando qualquer tipo
de armação hoje nessas núpcias para que elas não ocorram,
ou que deseja demonstrar o quão manhoso é nesse quesito,
vou deixá-lo estirado no moinho, Davo, sob açoites até a morte,
e segundo esse decreto e tudo mais, se eu o soltar, farei farinha em seu lugar. 200
Então, ficou bem claro assim ou ainda não totalmente?

DAV: Bem manhoso,
você explicou a situação em si nitidamente, nem recorreu a qualquer circunlocução.

SIM: Em qualquer ocasião em vez dessa mais facilmente eu suportaria ser enganado.

DAV: Belas palavras, parabéns!

SIM: Está tirando sarro? Você não me engana, vou avisar:
não aja precipitadamente, nem diga que você não foi alertado: tome cuidado! 205

DAVO

DAV: De fato, Davo, não há lugar para indolência nem para inação,
do que compreendi há pouco da decisão do velho sobre as núpcias:
o que não for com astúcia providenciado resultará na ruína minha ou do amo.
Nem sei ao certo como agir, dando ouvidos ao velho ou ajudando Pânfilos:
se eu o abandonar, receio por sua vida, se o socorrer, temo as ameaças de Simão, 210
que dificilmente é levado na conversa: já de início descobriu sobre o caso
amoroso e enraivecido me vigia para eu não armar uma armação nas núpcias.

Se perceber, será o meu fim, ou se lhe der na telha, arranjará um motivo
para justa ou injustamente ele me atirar de cabeça no moinho.

E se soma mais um a esses males: a moça de Andros, 215
ora amante, ora esposa, está grávida de Pânfilo.

Há ainda uma ousadia deles digna de atenção e do ouvido
(uma iniciativa de dementes, não de amantes):
decidiram criar o que quer que ela dê à luz.

E estão armando entre si agora uma armação 220
que prove que ela é cidadã: “era uma vez um tal velho
mercador, seu navio naufragou junto à ilha de Andros
e ele veio a óbito.” Daquele local, a única naufraga,
a pequena órfã, o pai de Crísis a recolheu. Que comédia!

Por Hércules, não me parece nada verossímil, mas a invenção lhes agrada. 225
Mas é Mísis saindo da casa. Então vou daqui à praça me encontrar
com Pânfilo, a fim de o pai dele não o surpreender sem ele saber da situação.

MÍISIS

MÍISIS: Escutei, Arquilis, sem demora: pede-me para eu trazer Lésbia.
Céus, sem dúvida, aquela mulher é uma bêbada e é impertinente,
e não merece ser encarregada do primeiro parto dessa mulher; 230
no entanto, vou trazê-la aqui? Assistam ao mau caráter da velha,
já que é companheira de copo daquela. Deuses, eu peço: concedam-lhe
um parto bem-sucedido, e que para a velha a hora de falhar seja outra.
Mas é Pânfilo mesmo que vejo assim desanimado? Tenho medo do que seja.
Vou esperar para saber se acaso essa comoção traz consigo alguma tristeza. 235

PÂNFILO e MÍISIS

PAN: Há algo de humano em tal iniciativa e façanha? Seria a função de um pai?

MIS: Mas o que há?

PAN: Pela lealdade dos deuses, o que seria, senão uma afronta?

Decreto que ele mesmo faria eu me casar hoje, porventura não convinha
eu ter sido avisado antes? Não convinha ter-me comunicado primeiro?

MIS: Ai, pobre de mim, que palavras estou ouvindo! 240

PAN: Como? Cremes, quem recusou que me concederá

a única filha em casamento, mudou de ideia porque não me vê mudado?

E assim obstinado se dá ao trabalho de afastar Glicéria de um infeliz como eu?

Porque, se isso ocorrer, estarei aniquilado totalmente.

E há um homem tão desafortunado ou infeliz quanto eu?! 245

Pela fé dos homens e dos deuses!

Haveria alguma maneira de eu poder fugir desse parentesco com Cremes?

De tantas maneiras desdenhado e desprezado! Tudo pronto e decidido, ai de mim,

depois de rejeitado sou reaceito, mas por quê? Nada além do que eu suspeito:

criaram uma criatura monstruosa; já que ninguém é capaz de encará-la, 250

recorrem a mim.

MIS: Essa fala tirou de uma infeliz como eu, com medo, o alento.

PAN: Pois o que falar então sobre meu pai? Ah,

tratar desse assunto importante tão desdenhosamente! Apenas de passagem

por mim na praça, “hoje você, Pânfilo, deve se casar”, diz, e ainda: “prepare-se,

vá para casa”. Foi como se me dissesse: “vá depressa e se enforque”. 255

Fiquei aturdido. Acaso acha que eu poderia proferir uma palavra sequer?

Ou dar alguma explicação desajeitada, ou talvez falsa, ou injusta? Fiquei mudo.

Pois se eu soubesse disso antes, o que faria se alguém agora me pedisse:

faria qualquer coisa para não ter de fazer isso. E agora qual será o próximo passo?

Tantas as preocupações que me embaraçam quantas as adversidades que me desorientam: 260

amor, compaixão por ela, preocupação com as núpcias,

além do respeito por meu pai, que até então consentiu tão compassivo

que eu fizesse qualquer coisa que me satisfizesse. Como contrariá-lo? Ai de mim!

É incerto como agirei.

MIS: E eu, infeliz, temo até que ponto esse “incerto” chegará.

Mas agora é de suma importância ele falar com ela, ou eu sobre ela na presença dele. 265

Enquanto ele divaga na dúvida, com um pequeno empurrão é impelido de cá para lá.

PAN: Quem está falando? Mísis, saudações.

MIS: Saudações, Pânfilo!

PAN: Como ela está?

MIS: E pergunta?

A infeliz está aflita e suporta as dores do parto, pois hoje é o dia

para o qual outrora foram marcadas as suas núpcias e, portanto, ela receia que você a abandone.

PAN: E eu seria capaz de tentar algo assim? 270

Permitirei que aquela infeliz seja enganada por minha causa,
ela que me confiou suas aspirações e também toda a sua vida,
e muito querida a mim eu a tratei destemidamente como esposa?

Permitirei que criado e educado bem e com dignidade
seu caráter natural seja alterado oprimido pela pobreza? 275
Jamais.

MIS: Não temeria, se só dependesse de você,
mas se você será capaz de suportar a pressão.

PAN: Acha que sou tão frouxo,
e, além disso, tão ingrato, desumano ou mesmo cruel,
que nem a convivência, nem o amor, nem o pudor
me comovem, nem me convencem a manter minha palavra? 280

MIS: Só sei disso: ela merece que você a tenha em suas recordações.

PAN: Que eu a tenha em minhas recordações? Ó Mísis, Mísis, ainda agora
continuam escritas em minha alma as palavras de Crísis
sobre Glicéria. Já quase à beira da morte ela me chama,
eu me aproximo, vocês distantes, nós a sós, ela começa: 285

“meu Pânfilo, observe a formosura e a juventude dela,
não lhe é segredo algum o quanto ambas agora são inúteis
para a proteção da dignidade e das propriedades dela.

Peço pela sua mão direita e pelo seu gênio protetor,
também pela sua lealdade e pelo desamparo dela 290
e lhe imploro que não a afaste de si e nem a abandone.

Se gostei de você como um irmão de sangue,
se ela sempre fez o máximo somente para você,
e ainda ela foi obediente em todas as situações,
eu o entrego a ela como marido, amigo, pai e protetor, 295
deixo como herança nossos bens e os confio à sua lealdade”.

Oferece-me a mão da irmã, a morte em seguida se encarrega dela.
Eu a obtive, protegerei essa obtenção.

MIS: Assim realmente espero.

PAN: Mas por que se afastou dela?

MIS: Chamo pela parteira.

PAN: Depressa, e ouviu bem?

Evite uma palavra sequer sobre as núpcias, para não a afligir ainda mais...

MIS: Saquei. 300

Ato II – CARINO, BÍRRIA e PÂNFILO

CARINO: O que está dizendo, Bírria? Hoje ela será dada em casamento a Pânfilo?

BÍRRIA: Isso mesmo.

CAR: Como sabe?

BIR: Foi o que ouvi há pouco de Davo na praça.

CAR: Ah, que infeliz eu sou!

Como antes o tempo todo eu estive encurralado entre a esperança e o temor, e assim, depois de subtraída a esperança, abatido e consumido pela preocupação, estou atordoado.

BIR: Deuses, eu lhe peço, Carino, já que não é possível acontecer isso que quer, 305
queira algo que seja possível.

CAR: Eu não quero nada além de Filomena.

BIR: Ah,

bem melhor seria você voltar sua atenção para afastar de si esse amor,
ao invés de ficar dizendo isso que à toa acende mais o seu desejo!

CAR: Quando todos nós temos saúde facilmente damos bons conselhos aos debilitados.
Se você estivesse em meu lugar, pensaria diferente.

BIR: Tá tá, como quiser.

CAR: Mas é Pânfilo 310

quem eu vejo. É certo eu tentar de tudo antes de perecer.

BIR: O que ele faz aqui?

CAR: Vou pedir a ele em pessoa, implorar e lhe contarei sobre meu amor,
creio que conseguirei ao menos fazê-lo adiar as núpcias alguns dias,
e, nesse meio tempo, ocorrerá algo, eu espero.

BIR: Esse “algo” significa nada.

CAR: Bírria,

o que acha disso? Devo ir até ele?

BIR: Por que não? Caso não consiga nada, 315

que ele o considere, caso se case com ela, um adúltero à espera.

CAR: Quer me deixar em maus lençóis com essa suspeita, canalha?

PAN: É Carino quem vejo, saudações.

CAR: Saudações, Pânfilo.

Venho até você esperando por esperança, salvação, ajuda e uma armação.

PAN: Céus, nem tenho condições de armar, nem meios de ajudá-lo. 320

Mas qual a finalidade?

CAR: Você vai se casar hoje?

PAN: É o que dizem.

CAR: Pânfilo,

se você fizer isso, vai me ver hoje pela última vez.

PAN: Por que isso?

CAR: Ai de mim,

tenho medo de dizer; diga-lhe, por favor, Bírria.

BIR: Direi.

PAN: O quê?

BIR: Ele ama sua noiva.

PAN: Não sente o mesmo que eu, mas então me diga:
porventura, não rolou algo mais entre você e ela, Carino?

CAR: Ah, Pânfilo, 325
nada.

PAN: Como queria isso!

CAR: Agora, pela amizade e pelo amor eu lhe imploro,
antes de mais nada, não se case.

PAN: Decerto, darei atenção a isso.

CAR: Mas se não for possível,
ou se você quiser de coração tais núpcias.

PAN: De coração?!

CAR: Ao menos estenda isso
alguns dias, até que eu me afaste até onde eu não veja.

PAN: Escute aqui:

eu, Carino, de modo algum acho que seja do perfil de um homem livre, 330
quando não merece nada, isso de pedir que lhe sejam concedidos favores.
Eu quero afastar essas núpcias de mim o tanto quanto você quer alcançá-las.

CAR: Restituiu-me o alento.

PAN: Agora, se puder fazer algo, tanto você quanto o Bírria aí, encontrem, inventem, armem e arranjem um jeito de ela lhe ser dada em casamento, farei com que ela não seja dada a mim.

CAR: Estou satisfeito.

PAN: Que magnífico, 335
vejo Davo, de cujas armações eu dependo.

CAR: Por Hércules, nada de bom para mim
você sabe, com exceção do que não me serve para nada. Pode sumir daqui?

BIR: Sem dúvida, e de bom grado.

DAVO, CARINO e PÂNFILO

DAV: Deuses benevolentes, o que trago de bom? Mas onde encontrarei Pânfilo,
para despojá-lo do medo que agora o domina e enchê-lo completamente de alegria?

CAR: Ele está feliz com não sei o quê.

PAN: Com nada, ainda não soube de meus males. 340

DAV: Creio que alguém agora, caso já tenha ouvido sobre as núpcias preparadas para si...

CAR: Ouviu o que ele disse?

DAV: ...está desanimado à minha procura pela cidade toda,
mas onde o acharei? Aonde me dirigirei primeiro?

CAR: O que espera para falar com ele?

DAV: Saquei.

PAN: Davo: meia volta e fique parado.

DAV: Qual o sujeito que me...? Ó Pânfilo,
eu procuro por você. Oba, Carino! Ambos oportunamente, preciso de vocês. 345

PAN: Davo, é o meu fim.

DAV: Ouça você que...

CAR: Estou morto.

DAV: ...eu sei o motivo de seu medo.

PAN: Decerto, por Hércules, é certo que minha vida é incerta.

DAV: Também eu sei isso sobre você.

PAN: Minhas núpcias...

DAV: E não sei disso?

PAN: Hoje...

DAV: Ainda insiste apesar de eu já ter entendido?

A um causa pavor a impossibilidade, ao outro a imposição de se casar.

CAR: Sacou bem a situação.

PAN: Exatamente isso.

DAV: Não há problema algum nisso em si, veja bem. 350

PAN: Eu suplico: o quanto antes livre esse infeliz, que sou, desse medo.

DAV: Claro,

livrarei já: Cremes já não lhe concede a filha em casamento.

PAN: Como sabe?

DAV: Eu sei.

Seu pai me encurralou há pouco, disse que vai casá-lo hoje,
e igualmente outras coisas que não há uma oportunidade para narrar.

De imediato, apressando-me em sua direção, corro à praça para lhe contar isso. 355

Quando não o encontro, subindo ao topo de um local mais alto ali,
olho bem ao redor: nada. Inesperadamente vejo o Bírria desse aí,
pergunto-lhe, ele nega tê-lo visto. Inquietou-me, penso em como agir.
Retornando, surge-me da situação em si uma suspeita: “puxa, que
pingo de provisões, ele próprio triste, de súbito essas núpcias:
não faz sentido.” 360

PAN: Até que ponto isso vai chegar?

DAV: Em seguida eu vou até Cremes

e, quando chego lá, a solidão diante das portas: isso já me alegra.

CAR: Belas palavras.

PAN: Continue.

DAV: Fico ali. Enquanto isso, não vejo
ninguém entrar, ninguém sair, nenhuma matrona sequer na casa,
nada de ornamento, tumulto algum, aproximei-me, espiei o interior.

PAN: Entendi, 365
um grande indício.

DAV: Então, isso parece adequado para as núpcias?

PAN: Suponho que não, Davo.

DAV: Está dizendo “suponho”? Errou a pegada:
é essa a situação. Além disso, saindo dali me deparei com um escravo de Cremes

trazendo verduras e peixinhos minúsculos de um óbolo para o jantar do velho.

CAR: Hoje eu estou salvo, Davo, graças à sua dedicação.

DAV: Isso mesmo, só que não. 370

CAR: Mas como? Decerto que a partir de então ele não a concede a ele?

DAV: Dos palhaços o maior, como se fosse uma regra: se ele não a concede a ele, então você se casa com ela, sem que veja, nem visite, ou então peça aos amigos do velho.

CAR: Bom conselho: vou lá, por Hércules, embora essa esperança já me foi frequentemente frustrada. Passar bem.

PÂNFILO e DAVO

PAN: O que então meu pai quer para si? Por que está fingindo?

DAV: Vou lhe dizer. 375

Caso ele esteja agora indignado porque Cremes não lhe concede a filha em casamento, parecerá a si mesmo estar sendo mais injusto, e decerto isso ser uma injustiça. Se antes ele tiver verificado se você está mesmo predisposto às núpcias, caso você se recuse, entretanto, a se casar, aí ele atira a culpa sobre você, então a situação ficará tumultuada.

PAN: Suportarei qualquer coisa.

DAV: É seu pai, Pânfilo, 380 é complicado. Enquanto isso a moça está sozinha, e dito e feito ele terá encontrado algum motivo apropriado para expulsá-la da cidade.

PAN: Expulsá-la?

DAV: E rápido.

PAN: Por favor, o que farei então, Davo?

DAV: Diga que você se casará.

PAN: Como?!

DAV: O que foi?

PAN: E eu vou dizer isso?

DAV: E por que não?

PAN: Jamais farei isso.

DAV: Não recuse.

PAN: Não me convença.

DAV: Mas veja o que resultará disso.

385

PAN: Serei arrancado dela e ficarei amarrado à outra.

DAV: Não é bem assim,

mas decerto suponho que será assim: a seu pai, que dirá

“quero que se case hoje”, você responderá: “vou me casar”.

Pergunto: por que ele discutirá com você? Isso responde a tudo,

de tal modo que as armações dele agora certas se tornem incertas,

390

sem risco algum. Pois não há dúvida de que Cremes

não lhe concederá a filha em casamento, nem atenuaria a situação

quer você faça isso, nem mesmo para que ele altere a decisão dele.

Diga que quer a seu pai, para ele não ser capaz, quando quiser, de se irritar decerto com você.

Pois se você espera que “eu repelirei facilmente uma esposa com tais comportamentos,

395

ninguém me concederá”. Ele dará um jeito de você estar na rua antes de deixá-lo se corromper.

Caso ele aceite tolerá-lo de bom grado, fará dele negligente,

nas horas vagas ele procurará outra; entrementes, algo de bom terá surgido.

PAN: Crê nisso?

DAV: Não há dúvida, é certo.

PAN: Veja bem aonde está me levando.

DAV: Até você se calar?

PAN: Já vou dizer: é preciso cautela para ele não descobrir sobre meu filho com ela,

400

pois prometi que vou criá-lo.

DAV: Que façanha ousada!

PAN: Ela implorou,

para se certificar de que não será abandonada, que eu desse minha palavra.

DAV: Cuidarei disso. Seu pai se aproxima, atente para ele não perceber que você está triste.

SIMÃO, DAVO e PÂNFILO

SIM: Retorno ver como agem e que armação estão armando.

DAV: Ele não duvida agora de que você se recusará a se casar.

405

Vem após ter ensaiado em um certo canto solitário,

ele espera ter encontrado um discurso

para contrariá-lo; desse modo, consiga manter sua postura.

PAN: Como eu puder, Davo!

DAV: Estou dizendo, acredite em mim, Pânfilo,
jamais hoje seu pai terá uma palavra sequer para
retrucar-lhe, caso você diga que vai se casar. 410

BÍRRRIA, SIMÃO, DAVO e PÂNFILO

BIR: Deixado tudo de lado, meu amo me mandou
hoje observar Pânfilo, a fim de saber como está agindo
quanto às núpcias e, por causa disso, sigo-o vindo para cá.
Eis que de imediato eu o avisto junto de Davo: lá vou eu. 415
SIM: Vejo ambos presentes.

DAV: Preste atenção, hein.

SIM: Pânfilo.

DAV: Como que, inesperadamente, dirija-lhe o olhar.

PAN: Ah, olá, pai.

DAV: Muito bem.

SIM: Hoje quero, como eu disse, que você se case.

BIR: Da nossa parte agora eu temo o que ele responderá.

PAN: Nem aqui nem acolá vez alguma serei um obstáculo para você.

BIR: Como?! 420

DAV: Ficou sem palavras.

BIR: O que ele disse?

SIM: Comporta-se como se deve,
uma vez que consigo de bom grado o que estou cobrando.

DAV: Eu não estava certo?

BIR: Meu amo, pelo tanto que ouvi, perdeu a esposa.

SIM: Entre já agora, para que, quando for necessário, você não se demore.

PAN: Estou indo...

BIR: Então em nada disso aqui se manteve a palavra do homem! 425
É verdadeiro aquele ditado que costuma ser contado pelo povo:
todos preferem o melhor para si em vez de para os demais.
Eu a vi bem e me recorde de que a moça parecia ser
bonita demais: estou mais a favor daquele Pânfilo,
se ele preferiu, em vez do outro, que ele a abraçasse em seu leito. 430

Relatarei a meu amo: em troca desse mal, ele me tratará mal.

DAVO e SIMÃO

DAV: Esse aí agora acredita que tenho algum tipo de armação contra ele e graças a isso me reteve aqui.

SIM: O que Davo está contando?

DAV: Decerto que agora certamente nada.

SIM: Mas nada? Hein?

DAV: Numa palavra, nada.

SIM: Mas eu certamente esperava algo. 435

DAV: Noto que ocorre algo além do esperado: esse problema consome o homem.

SIM: Poderia dizer-me a verdade?

DAV: Nada mais simples.

SIM: Não seriam essas núpcias um certo incômodo a ele, devido a essa tal relação amorosa dele com a estrangeira?

DAV: Por Hércules, se muito, seria algo de dois ou três dias dessa aflição para ele? Depois já desaparecerá. 440

Já que ele fez um trajeto de reflexão consigo mesmo sobre isso.

SIM: Parabenizo-o.

DAV: Enquanto foi permitido e algo da idade, ele teve um amor, porém às escondidas: temia que isso lhe causasse em algum momento uma vergonha, como convém a um verdadeiro homem. 445

Agora que é necessário se casar, ele se dedicou ao casamento.

SIM: Ele me pareceu estar no fundo um tanto triste.

DAV: Não por causa disso, mas ele está indignado contra você.

SIM: Mas como assim?

DAV: Coisa de criança.

SIM: O quê?

DAV: Nada.

SIM: Diga-me o motivo?

DAV: Disse que você é pão-duro demais na hora de gastar.

SIM: Quem, eu?

DAV: Você. 450

Ele disse: “mal dez *dracmas* para fazer as despesas,
nem parece que está casando o filho”.
“Quem”, disse ele, “eu chamarei agora dentre meus grandes
companheiros para o banquete?” E porque é preciso dizer,
você economiza em excesso: não o aprovo.

SIM: Cale-se.

455

DAV: Eu o comovi.

SIM: Atentarei para que tudo se saia bem.

Mas o que é isso agora? O que esse velhaco quer para si?

Pois se há algo de ruim aqui, ele é o cabeça por trás disso.

Ato III - MÍSIS, SIMÃO, DAVO, LÉSBIA (GLICÉRIA)

MIS: Céus, é exatamente essa a situação, como eu disse, Lésbia.

Quase que você não encontra um homem fiel a uma mulher.

460

SIM: É a criada daquela de Andros.

DAV: O que ela está contando? Ah, sim.

MIS: Mas esse Pânfilo...

SIM: O que ela está dizendo?

MIS: ...deu a palavra dele.

SIM: Como?!

DAV: Quem me dera se o velho ficasse surdo ou a mulher muda!

MIS: Pois ele prometeu criar a criança que ela desse à luz.

SIM: Por Júpiter,

o que estou ouvindo? Então já era, caso a notícia dela seja mesmo verdadeira.

465

LÉSBIA: Mas você se refere à boa índole do tal jovem.

MIS: Das melhores,

mas me siga até lá dentro, para ela não ficar na espera.

LES: Seguirei.

DAV: Que remédio acharei agora para a amargura dele?

SIM: O que foi isso?

Mas é tão demente assim? Nascido da estrangeira? Agora eu sei: ah, enfim,
com dificuldade o tapado aqui se deu conta.

DAV: Do que ele disse ter se dado conta?

470

SIM: Eis já a primeira armação vinda dele lançada sobre mim:

finjem que ela está em trabalho de parto para apartarem Cremes.

GLICÉRIA: Ó Juno Lucina, dá-me força, protege-me, eu te imploro.

SIM: Assim tão rápido? Ah hilário: depois que ela me ouviu de pé

diante da porta se apressou. Você não está com as ações

475

distribuídas conforme os tempos dos atos, Davo?

DAV: Fala de mim?

SIM: Então os pupilos não conseguem decorar?

DAV: Não sei a que ele se refere.

SIM: Se ele me apanhasse desprevenido em

núpcias verdadeiras, mas que peça me pregaria!

Agora ele que se arrisca, eu velejo próximo ao porto.

480

LÉSBIA, SIMÃO e DAVO

LES: Até então, Arquilis, os sinais de saúde que costumam

e também convêm apresentar, notei-os todos nele.

Primeiro faça com que ela agora se lave, depois então

o que recomendei ser dado de beber e quanto prescrevi

dê a ela. Estarei de volta logo aqui.

485

Pelo decreto de Castor, nasceu o filho de Pânfilo.

Rogo aos deuses que tenha vida longa, já que ele próprio tem uma boa índole,

uma vez que teve medo de causar um ultraje a essa excelente moça...

SIM: Quem o conhece não acreditará que se trata de algo vindo de você?

DAV: Como assim?

SIM: Não ordenou pessoalmente o que deveria ser feito à parturiente,

490

mas, após ter saído, grita do meio da rua para os que estão lá dentro;

ó Davo, é tanto o desprezo de sua parte? Ou, enfim, eu lhe pareço tão propenso

assim para você começar a me enganar tão obviamente com suas tramoias?

Ao menos se esforcem, para que eu parecesse ter medo, caso tivesse descoberto.

DAV: Por Hércules, decerto é ele mesmo, não eu, que agora se engana.

SIM: E eu não ordenei

495

e lhe proibi com ameaças para não fazer isso? Não teve medo? O que conseguiu?

Veja se agora eu acredito que ela deu à luz ao filho de Pânfilo?

DAV: Já saquei no que ele se engana e como devo agir.

SIM: Por que se cala?

DAV: Por que acreditaria? Como se você não tivesse sido avisado de que seria assim.

SIM: A mim, o quê?

DAV: Hei, você compreendeu bem que isso é uma encenação?

SIM: Estou sendo ridicularizado. 500

DAV: Mas foi avisado, como essa suspeita recaiu sobre você?

SIM: Como? Porque eu o conheço bem.

DAV: Como se dissesse ter ocorrido conforme minha armação.

SIM: Pois disso eu sei bem.

DAV: Não me conhece bem, Simão, nem mesmo sabe ainda como eu sou.

SIM: Como não?

DAV: Basta eu começar a lhe contar algo e na hora você acha que estou levando-o na conversa.

SIM: Nada disso!

DAV: Por Hércules, nem mais me atrevo a cochichar algo. 505

SIM: Eu só sei de uma coisa: ninguém deu à luz aqui.

DAV: Compreendeu bem,
mas em breve nada menos que essa criança será deixada diante da sua porta.
Agora eu lhe antecipo, meu amo, o que ocorrerá, para que você esteja ciente,
nem diga depois que isso foi feito graças à armação ou às tramoias de Davo.
Quero que a partir de então seja dissipado esse seu conceito sobre mim. 510

SIM: De onde tirou isso tudo?

DAV: Ouvi e creio: muitos fatores simultâneos
confluem para que eu suponha isso agora. Já de início ela disse estar grávida
de Pânfilo – o que se revelou uma mentira. Na sequência, após ela ver
as núpcias serem preparadas na sua casa, de imediato a criada foi enviada
à procura de uma parteira para ela e para trazer simultaneamente uma criança. 515

Se não ocorresse isso, para você ver a criança, as núpcias não seriam abaladas.

SIM: O que você está dizendo? Quando soube
que armaram essa armação, por que não disse logo a Pânfilo?

DAV: Pois quem foi que o arrancou dela, senão eu mesmo? Todos nós
sabemos como ele miseravelmente a amou, agora ele só espera para si uma esposa. 520
Depois disso tudo, deixe esse assunto comigo; quanto a você, dê continuidade

ao preparo das núpcias como fazia; espero que os deuses sejam nossos auxiliares.
SIM: Melhor, entre, espere por mim lá e prepare o que for preciso ser preparado...
Não me convenceu agora a acreditar totalmente em tudo isso,
e não sei se as coisas que ele acabou de dizer seriam todas verdadeiras, 525
mas não estou nem aí: o que realmente importa muito para mim
é o que meu próprio filho me prometeu. Agora vou ao encontro de
Cremes pedir a filha em casamento para meu garoto; se eu obtiver êxito,
que outra coisa posso querer mais que essas núpcias ocorram hoje mesmo?
Pois quanto ao que meu filho prometeu, eu não tenho dúvida, 530
se ele não quiser, de que eu possa devidamente forçá-lo a aceitar.
Olha só, neste exato momento eu me deparo com o próprio em pessoa.

SIMÃO e CREMES

SIM: Eu preciso de você, Cremes...

CREMES: Ah, estava à sua procura mesmo.

SIM: E eu à sua.

CRE: Chegou na hora.

Alguns vieram me dizendo terem ouvido de você que minha filha se casará hoje
com seu filho. Vim ver se seria você ou então eles que estão delirando. 535

SIM: Preste atenção um pouco e saberá o que quero de você e o que procura.

CRE: Estou prestando atenção no que você quiser me dizer.

SIM: Eu lhe rogo, Cremes, pelos deuses e também pela nossa amizade,
que iniciada desde pequenos se desenvolveu junto da idade,
bem como por sua única filha e pelo meu próprio filho, 540
cuja possibilidade de proteção reside em suas mãos,
a fim de que você me ajude nessa situação, e que as núpcias,
que deveriam ter ocorrido, ocorram então.

CRE: Não me venha suplicar,
como se me conviesse realizar isso com você me implorando.
Acha que agora sou diferente de quando antes a concedia em casamento? 545
Caso venha a ser propício para ambos, mande chamarem-na,
mas se disso resultar mais males do que benefícios
para ambos, peço que você delibere sobre o bem em comum,

como se ela fosse sua filha e eu fosse o pai de Pânfilo.

SIM: É isso mesmo o que quero e solicito que seja assim, Cremes, 550
e nem lhe solicitaria isso se a situação em si não fosse conveniente.

CRE: Como assim?

SIM: Há uma briga entre Glicéria e meu filho.

CRE: Estou ouvindo.

SIM: Assim tão intensa que espero que possam se separar.

CRE: Que comédia!

SIM: Mas é claramente isso.

CRE: Por Hércules, vou lhe dizer o seguinte:

uma briga entre amantes resulta na renovação da relação. 555

SIM: Mas eu lhe rogo que nos antecipemos, enquanto nos é dado tempo,
enquanto o fogo da paixão dele foi aplacado pelos desdêns dela,
antes que os atos da tratante e as lágrimas forjadas por meio de tramoias
reconduzam o coração enfraquecido dele à misericórdia,
concedamos a ele uma esposa. Espero que, com a convivência 560
e enlaçado em um casamento legal, Cremes,
facilmente então ele se verá liberto desses males.

CRE: É assim que lhe parece, mas eu penso não ser possível,
nem ele ficar com ela continuamente e nem eu continuar com isso.

SIM: Como pode ter, portanto, certeza sem nem você arriscar? 565

CRE: Mas o risco para minha filha decorrente disso é grande.

SIM: Decerto que, no final, de toda essa inconveniência resultará,
caso ocorra e que o deuses não permitam, uma separação.

Mas caso ele seja corrigido, veja quantas as conveniências: 570
primeiro você restituirá o filho a seu amigo,

e encontrará um genro seguro para você e um marido para sua filha.

CRE: Como isso então? Se você colocou assim na cabeça que é benéfico,
não quero dar mancada em algo sequer de conveniente para você.

SIM: Por merecer que sempre o considere muito, Cremes.

CRE: Mas quem lhe disse?

SIM: O quê?

CRE: Como sabe que ambos estão brigando entre si? 575

SIM: O próprio Davo, íntimo das armações deles, quem me disse,

também me convenceu a apressar as núpcias o quanto eu for capaz.

Ou acha que ele faria isso sem que soubesse que meu filho quer mesmo isso?

E você mesmo ouvirá já as palavras dele. Hei, chamem Davo aqui.

Ora, eis que eu o vejo pessoalmente saindo da casa.

580

DAVO, SIMÃO e CREMES

DAV: Vinha até você.

SIM: Qual o motivo?

DAV: Por que não chamaram a esposa? Já está entardecendo.

SIM: Você ouviu?

Há pouco eu não deixava de ter medo que, vindo de você, Davo, fizesse o que o bando de escravos costuma fazer: enganar-me com suas tramoias, devido ao fato de meu filho estar amando.

DAV: E acaso eu faria isso?

SIM: Acreditei nisso,

e foi temendo tanto isso que eu escondi de vocês o que direi agora.

DAV: O quê?

SIM: Saberá, 585

pois em certa medida eu já confio em você.

DAV: Enfim reconheceu como eu realmente sou?

SIM: Não havia núpcias preparadas para hoje.

DAV: O quê? Como não?

SIM: Mas, graças a isso,

eu fingi que havia a fim de colocá-los à prova.

DAV: O que está dizendo?

SIM: A real situação.

DAV: Olha,

eu nunca seria capaz de me dar conta disso, que armação bem manhosa!

SIM: Ouça: assim que eu o mandei para casa, oportunamente ele surge diante de mim.

DAV: Mas 590

então é nosso fim?

SIM: Relato a ele o que há pouco relatou a mim.

DAV: O que ouço?

SIM: Oro e com afínco rogo para ele conceder a filha em casamento.

DAV: Meu fim.

SIM: Como,

O que você falou?

DAV: Disse: que maravilha.

SIM: Agora, quanto a ele, não há razão para demora.

CRE: Sendo assim, vou para casa dizer para ela ficar pronta, depois eu aviso aqui...

SIM: Agora eu lhe peço, Davo, uma vez que só você me proporcionou essas núpcias... 595

DAV: De fato, só eu.

SIM: Endireite meu filho para mim e depois o faça se dar bem.

DAV: Por Hércules, farei sem engano.

SIM: Agora você consegue, enquanto ele está alterado.

DAV: Fique quieto.

SIM: Mas então onde está ele próprio?

DAV: Surpresa se não estiver em casa.

SIM: Vou na direção dele e, isso mesmo que lhe disse, eu direi exatamente a ele.

DAV: Sou um nada!

Existe alguma desculpa para eu não me dirigir daqui direto para o moinho? 600

Não me restou chance alguma para suplicar, já baguncei tudo,

enganei meu amo, precipitei o filho do meu amo nessas núpcias:

fiz com que se concretizem hoje, sem Pânfilo esperar e a contragosto dele.

Quanta ousadia! Se eu me aquietasse, nada de mal acontecería.

E me deparo cara a cara com ele próprio: é o meu fim. 605

Quem me dera houvesse um lugar aqui agora onde eu me atirasse de cabeça!

PÂNFILO e DAVO

PAN: Onde está aquele desgraçado que acabou comigo?

DAV: É o meu fim.

PAN: Mas admito que foi certo

o que me sucedeu, uma vez que sou tão inútil, tão desprovido de armações.

E ter confiado o meu destino a um escravo assim sem valor!

Recebo a recompensa da minha estupidez, mas jamais ele sairá impune disso. 610

DAV: Depois disso, eu sei que estaria bastante ileso, se eu evitasse agora esse mal.

PAN: E agora, o que direi a meu pai? E eu vou negar que quero,
depois que prometi me casar? Com que ousadia eu ousaria fazer isso?
Nem sei o que eu farei comigo agora.

DAV: Nem mesmo eu, mas estou agindo sem engano.

Direi que encontrarei algum jeito, para que eu retarde a iminência desse mal. 615

PAN: Ahã!

DAV: Fui visto.

PAN: Então, meu bom homem, o que me diz? Está me vendo, eu,
um pobre infeliz, enredado em suas armações?

DAV: Já vou livrá-lo.

PAN: Livrar-me?

DAV: Exato, Pânfilo.

PAN: Mas de que maneira?

DAV: Da melhor possível, espero.

PAN: Mas como acreditarei em você, canalha?

E você me restabeleceria dessa situação detentora e destrutiva? Mas em quem eu me apoio,
em quem hoje me atirou de um completo sossego em direção a essas núpcias! 620
Acaso eu não disse que isso ocorreria?

DAV: Disse.

PAN: E você, o que merece?

DAV: Ser crucificado.

Permita que eu me recomponha só um pouquinho, já vislumbro algo.

PAN: Ai de mim,

quando não me sobra nem uma brecha para castigar-lhe do jeito que quero!

Pois o momento é de me prevenir, e não me permite me vingar de você.

Ato IV – CARINO, PÂNFILO e DAVO

CAR: Seria acreditável ou memorável, 625
que haja em alguém tanta maldade congênita,
para se alegrarem com os males e a partir dos inconvenientes
dos outros prepararem para si as próprias conveniências? Mas,
e não é verdade isso? Realmente existe uma das piores raças de homens
que no quesito de recusar demonstra um pouquinho de pudor, 630

depois de terminado o prazo das promessas,
então, coagidos pelo inevitável, revelam-se,
e têm medo, mas a situação obriga à recusa,
e eis então o discurso mais descarado deles:

“quem é você? O que é de mim? Por que lhe dar minha ...? Hei, 635
o mais próximo de mim sou eu mesmo”.

Porém se você questionar: “onde está a lealdade?” –

não se envergonha na hora, quando seria necessário; mas
quando não seria necessário, eis que se envergonham. 638a

Mas o que faço? Vou ao encontro dele e junto dele pedirei contas dessa afronta?

Soltarei o verbo contra ele? Se alguém disser: “você não chegará a nada” – 640

já basta: é certo que lhe terei sido um incômodo e seguido o desejo do meu peito.

PAN: Carino, eu, sendo descuidado, arruinei nós dois, a menos que os deuses olhem por nós.

CAR: Como assim, “sendo descuidado”? Enfim descoberta a desculpa: faltou com a palavra.

PAN: Por que “enfim”?

CAR: Então, você ainda pede que eu me deixe me levar por esse papo?

PAN: O que houve?

CAR: Depois de eu ter dito que a amo, ela se tornou do seu agrado. 645

Ai, pobre de mim, que olhei para o seu estado de espírito a partir de como está o meu!

PAN: Você se engana.

CAR: Não bastou esse contentamento ter lhe parecido solidificado,
sem que você fomentasse o amante em mim e criasse uma falsa esperança?
Fique com ela.

PAN: Ficar com ela? Você não sabe de quantos males eu, infeliz, ocupo-me
e quantas inquietações esse meu algoz me infundiu por meio de 650
suas armações.

CAR: Que supressa há nisso, se ele o tomou como exemplo para si?

PAN: Você não diria isso, se me conhecesse bem e soubesse sobre o meu amor.

CAR: Eu sei: há pouco você discutiu com seu pai e agora, por causa disso,
ele está indignado contra você e não é capaz de forçá-lo a se casar com ela hoje.

PAN: Bem ao contrário, de modo que saiba um pouco das minhas desventuras, 655
essas núpcias não estavam sendo preparadas para mim,
e ninguém determinou que me daria então uma esposa.

CAR: Agora eu sei: você foi forçado pela sua própria vontade.

PAN: Espere,
você ainda não sabe?

CAR: Sei decerto que você se casará com ela.

PAN: Por que me mortifica? Ouça bem: ele jamais deixou 660
de insistir para eu dizer a meu pai que me casaria,
persuadiu, implorou até que então me levou a fazer isso.

CAR: Fala de que homem?

PAN: Davo.

CAR: Davo?

PAN: Ele nos perturba.

CAR: Por quê?

PAN: Não sei disso,
só sei: a menos que os deuses estivessem muito irritados comigo para eu lhe ter dado ouvidos.

CAR: Isso aconteceu mesmo, Davo?

DAV: Aconteceu.

CAR: O que está dizendo? Canalha! 665

Que os deuses lhe deem a ruína digna dos seus atos!
Mas me diga: se todos os inimigos quisessem atirá-lo
em núpcias, a qual, senão a essa mesma armação recorreriam?

DAV: Fui enganado, mas não estou esgotado.

PAN: Sei bem.

DAV: Se não houve êxito nessa, ataquemos por outra via, 670
a menos que você ache que, já que de início pouco progrediu,
não seja possível agora converter esse mal em uma salvação.

PAN: O oposto, na verdade: creio bem que, se estiver atento,
você me conseguirá núpcias em dobro a partir dessas únicas.

DAV: Pânfilo, eu devo, como um escravo a seu favor, 675
tentar com os pés e as mãos, durante dias e noites,
colocar meu pescoço em risco até que eu lhe seja útil:
cabe a você, se ocorrer algo além do esperado, perdoar-me.

Progredi pouco agindo assim, mas faço isso sem engano.

Ou encontre decerto algo melhor e me deixe fora disso. 680

PAN: Desejo apenas que me recoloque na situação da qual me tirou.

DAV: Farei isso.

PAN: Mas já, é preciso.

DAV: Hei, mas, espere: a porta da casa de Glicéria rangeu.

PAN: Nada a ver com você.

DAV: Procuro...

PAN: E agora, então, enfim?

DAV: Já lhe darei o que eu tiver encontrado.

MÍISIS, PÂNFILO, CARINO e DAVO

MIS: E agora onde, onde estará. Cuidarei de encontrá-lo para você e trazer comigo
seu Pânfilo, apenas para que você, meu coraçãozinho, não se dilacere. 685

PAN: Míisis.

MIS: Quem é? É Pânfilo: você se apresenta em boa hora a mim.

PAN: O que houve?

MIS: Minha ama mandou eu lhe rogar, caso você a ame, que venha já até ela:
disse que deseja vê-lo.

PAN: Ah, é meu fim: esse mal se renova.

Tanto eu quanto ela, pobres de nós, agora somos atormentados graças à sua insistência!

Pois ela percebeu que estão me chamando porque as núpcias são preparadas para mim. 690

CAR: Certamente, quão facilmente todos poderiam ficar calmos, se este aí se acalmasse!

DAV: Vamos lá, se ele não perde a cabeça o suficiente por si próprio, provoca-o mais então!

MIS: Mas, céus!

Então é essa a situação, e graças a isso a infeliz está em uma aflição.

PAN: Míisis,

em nome de todos os deuses eu lhe prometo que jamais a abandonarei,
mesmo que saiba que terei de enfrentar todos os homens como inimigos. 695

Desejei-a para mim: eu a consegui; nossas aspirações se correspondem: prevaleçam
aqueles que nos querem separados; ninguém, exceto a morte, vai me arrancar dela!

MIS: Recupero os sentidos.

PAN: Nem o oráculo de Apolo é mais verdadeiro que isso.

O que eu quero, caso seja possível, é que meu pai creia que não depende de mim
o fato de as núpcias não ocorrerem, caso não seja possível, pois é quase iminente, 700

farei com que ele creia, entretanto, que depende de mim o fato de não ocorrerem.

O que pareço?

CAR: Um pobre coitado, assim como eu.

DAV: Planejo uma armação.

CAR: É destemido!

PAN: Sei do que é capaz.

DAV: Eu vou lhe retribuir certamente com algum resultado.

PAN: Isso é preciso para já.

DAV: Já consegui algo.

CAR: O que é?

DAV: Nada para você, não se confunda.

CAR: Para mim já basta.

PAN: Por favor, o que fará?

DAV: Temo que esse dia não me seja suficiente 705

para o que devo realizar, nem creia que me sobra tempo agora para descrições,
assim sendo, afastem-se da minha frente, pois estão sendo um estorvo para mim.

PAN: Vou vê-la.

DAV: E você? Vai daqui para onde?

CAR: Quer que eu seja sincero?

DAV: É mais certo

que eis que se inicia uma narração para mim.

CAR: O que ocorrerá comigo?

DAV: Mas seu descarado, não é bastante eu lhe conseguir um diazinho a mais, 710
à medida que eu estendo o prazo das núpcias dele?

CAR: Davo, mas porém...

DAV: O que quer, portanto?

CAR: Casar-me com ela.

DAV: Hilário!

CAR: Dê um jeito de vir até mim, caso consiga algo.

DAV: Por que eu iria? Não tenho nada para você.

CAR: Mas, se tiver algo.

DAV: Tá, então eu irei.

CAR: Qualquer coisa,
estarei em casa.

DAV: Mísis, enquanto saio, espere-me aqui um instante.

MIS: Para quê?

DAV: É necessário que isso ocorra.

MIS: Apresse-se.

DAV: Já, eu digo, estarei de volta. 715

MÍSIS e DAVO

MIS: Pela lealdade dos deuses! Nada está ao alcance de ninguém!

Pensava que esse Pânfilo era tudo de bom para minha ama,
companheiro, apaixonado, e um esposo preparado a
qualquer momento, na verdade agora é dele que a infeliz recebe
esse sofrimento! Sem dúvida, isso é mais ruim do que bom para ela. 720
Mas é Davo quem sai. Ó meu bom homem, por favor, o que é isso?
Aonde está levando a criança?

DAV: Mísis, agora serão necessárias,
para essa ocasião, sua memória bem afiada e também a sua astúcia.

MIS: O que está prestes a fazer?

DAV: Tome de mim a criança, e o mais rápido
deposite-a diante da nossa porta.

MIS: Perdão, mas direto 725
no chão?

DAV: Arranque desse altar aí alguns ramos e os espalhe
debaixo como base.

MIS: Mas, por que não cuida disso você mesmo?

DAV: Porque, na hipótese de ser-me necessário eu jurar ao amo
não ter depositado, que eu consiga com transparência.

MIS: Entendo,
um novo escrúpulo agora se apodera de você. Vamos lá. 730

DAV: E você, mova-se o mais rápido, assim logo compreenderá as ações que farei.
Por Júpiter!

MIS: O que foi?

DAV: O pai da esposa veio se intrometer.
Estou descartando a primeira armação que tinha planejado.

MIS: Não sei do que está falando.

DAV: Eu também vou fingir que

estou chegando aqui vindo da direita. Você, para que obedeça ao discurso, 735
e para quando for necessário, preste bem atenção nas palavras.

MIS: Não estou entendendo o que você está fazendo, porém, se houver algo
para o que minha atenção lhes seja necessária, já que você vê melhor as coisas,
estarei aqui, nem vou estorvar algo benéfico para vocês.

CREMES, MÍISIS e DAVO

CRE: Retorno, depois de preparar o que foi necessário para as núpcias 740
de minha filha, para pedir que seja chamada. Mas o que é isso?
Por Hércules, é uma criança. Mulher, você que a depositou aqui?

MIS: E onde ele está?

CRE: Não está me respondendo?

MIS: Em lugar algum. Ai, pobre de mim!

O homem me deixou aqui e partiu.

DAV: Pela fé dos deuses,
mas que tropel na praça pública! Que quantidade de homens que discutem! 745
E como estão caras as provisões de mantimentos. (Não sei mais o que dizer).

MIS: Por que, pergunto eu, você me deixou aqui sozinha?

DAV: Hei, mas que comédia é essa?

Ora, Míisis, de onde é essa criança? Quem a trouxe aqui?

MIS: Está em sã sanidade para me perguntar isso?

DAV: A quem eu perguntarei, portanto,
já que não vejo nenhuma outra pessoa aqui?

CRE: Assusta-me de onde isso venha. 750

DAV: Vai me dizer o que estou perguntando?

MIS: Ai!

DAV: Posicione-se à direita.

MIS: Está maluco? Mas não foi você mesmo que...?

DAV: Se você me vier com uma só palavra
a mais, além do que eu estou lhe perguntando, preste bem atenção!
Está me insultando? De onde? Diga claramente.

MIS: De nossa casa.

DAV: Há há há!

Realmente, é admirável como descaradamente a mulher age como uma meretriz! 755

CRE: Pelo que eu compreendi, é a criada da tal de Andros.

DAV: Acaso lhes parecemos assim tão propensos a deixar vocês nos enganarem desse jeito?

CRE: Cheguei na hora exata.

DAV: Vamos, apresse-se e retire essa criança dessa porta.

Calma aí: cuidado para você não sair desse exato local! 760

MIS: Que os deuses o fulminem! Assim está apavorando uma pobre infeliz como eu.

DAV: Acaso eu digo, ou não?

MIS: O que quer?

DAV: E ainda pergunta?

Vamos lá, de quem seria a criança que depositou aqui? Diga-me.

MIS: Não sabe?

DAV: Deixe para lá o que sei e me diga o que pergunto.

MIS: De vocês.

DAV: De quem de nós?

MIS: De Pânfilo.

DAV: Como assim? Pânfilo? 765

MIS: Ora, e não é?

CRE: Com razão eu sempre evitei essas núpcias.

DAV: Que façanha digna de atenção!

MIS: Por que está gritando?

DAV: Mas quem foi que eu vi ontem ao entardecer a trazendo para vocês?

MIS: Mas que homem atrevido!

DAV: É verdade: vi Cântara carregando um fardo sob as vestes.

MIS: Céus, como eu sou grata aos deuses 770
que no momento do parto estiveram presentes algumas mulheres livres.

DAV: É, ela não conhece bem aquele por causa de quem começou isso:

“caso Cremes tiver visto a criança depositada diante da porta, não dará a filha em casamento.” Por Hércules, tanto mais que ele dará agora.

CRE: Por Hércules, não farei isso, não mesmo.

DAV: Agora então, esteja você ciente de que, 775

a menos que você leve já essa criança daqui, eu vou rolar em direção ao meio da rua com você e ainda lá mesmo vou revirá-la no meio da lama.

MIS: Céus, sóbrio é algo que esse homem não está.

DAV: É uma enganação que surge atrás de outra: já estou até ouvindo você dizer bem baixinho que a garota é uma cidadã ática...

CRE: Como?

DAV: ...“forçado pelo que exige a lei, 780
ele terá de se casar com ela”.

MIS: Hei, por favor, e ela não é mesmo uma cidadã?

CRE: Sem saber, quase me atirei em um dos males mais engraçados.

DAV: Quem acabou de falar? Ó Cremes, chegou bem na hora: preste atenção.

CRE: Já escutei tudo.

DAV: Mas, por acaso, que parte de tudo?

CRE: Ouvi, estou dizendo, desde o início.

DAV: Ouviu mesmo, por favor? Mas, hei, 785
sua peste! Agora o certo a fazer é você ser arrastada direto daqui para a crucificação. Aqui está ele, não creia você que Davo o está enganando.

MIS: Pobre de mim! Ó céus, eu não falei nenhuma falsidade, meu senhor.

CRE: Conheço bem toda a situação. E Simão está lá dentro?

DAV: Está...

MIS: Não me acerte, 790
pestilento. Ó Céus, se tudo isso for para Glicéria...

DAV: Sua tapada, não sabe o que significou esse ato?

MIS: Como saberia?

DAV: Ele é o sogro. De outra maneira não podia ter ocorrido, para que ele soubesse o que queremos.

MIS: Avisasse você antes.

DAV: Você acha ser pouca a diferença entre tudo feito com sinceridade, 795
como conduz a natureza, e o que se faz de caso pensado?

CRITO, MÍSIS e DAVO

CRITO: Disseram que Crísis havia morado nessa vizinhança, ela que preferiu desonestamente granjear para si sua fortuna, ao invés de ter vivido honestamente em sua pátria na pobreza: com a morte, os bens dela legalmente tornam-se meus. Eis que vejo aos quais questionarei. Saudações.

MIS: Por favor, 800
quem eu estou vendo? Não é o primo de Crísis, Crito?
É o próprio.

CRI: Ó Mísis, saudações!

MIS: Saudações, Crito.

CRI: É verdade sobre Crísis, não é?

MIS: Certamente, céus, arrasou conosco, pobres infelizes.

CRI: E quanto a vocês? De que maneira estão? Tudo bem mesmo?

MIS: Quanto a nós? Assim
como somos capazes, é o que dizem, quando não se é possível como queremos. 805
CRI: E quanto a Glicéria? Já encontrou por aqui os pais?

MIS: Quem dera!

CRI: Mas como não ainda? Má sorte eu ter desembarcado aqui, pois, céus, se soubesse disso, nunca teria arrastado os pés para cá. Ela sempre foi referida e considerada como irmã de criação dela, de cujos bens ela sempre deteve a posse. Então para mim, como estrangeiro, 810
recorrer a uma demanda judicial seria tanto fácil quanto útil, como advertem os exemplos dos demais. Ao mesmo tempo, penso que ela já tenha alguém que a ame e a proteja, pois já estava um tanto grandinha ao ter partido de lá. Que saiam gritando: seu impostor, seu caçador de heranças, 815
seu pedinte. Não desejo despojá-la dos próprios bens.

MIS: Excelente estrangeiro! Céus, Crito, continua como antigamente.

CRI: Uma vez que cheguei aqui, leve-me até ela, para que eu a veja.

MIS: Com certeza.

DAV: Vou segui-los, não quero que o velho me veja neste momento.

Ato V – CREMES e SIMÃO

CRE: Bem demais, portanto, já se assistiu à minha amizade por você, Simão, 820
foi demais o risco que aceitei enfrentar: ponha já um fim a suas solicitações.

Enquanto me dedico a agradá-lo, quase coloquei em jogo a vida de minha filha.

SIM: Pois é exatamente agora que eu veementemente lhe peço e rogo, Cremes,
que você concretize o favor que, há pouco, foi iniciado apenas em palavras.

CRE: Veja quão injusto é perante sua obstinação: até que consiga o que quer, 825
você não pensa nem nos limites da bondade, nem naquilo que me pede,
pois, caso pensasse, já deixaria de me sobrecarregar com suas encrencas.

SIM: Com quais?

CRE: Ainda pergunta? Você me encorajou a conceder
a um homem, um juvenzinho enredado numa paixão, avesso às questões matrimoniais,
minha filha em casamento, direto para um divórcio e para núpcias incertas, 830
a fim de que eu remediasse o tormento e o sofrimento de seu filho.

Você conseguiu: entrei nisso quando era aceitável. Agora não dá para aceitar, se vire.

Dizem por aí que ela é uma cidadã, deu à luz a uma criança: deixe-nos fora disso.

SIM: Eu lhe rogo, em nome dos deuses, que você não se deixe acreditar neles,
aos quais é extremamente vantajoso o quanto mais ele for um canalha. 835

Tudo isso foi forjado e também começou devido às núpcias.

Quando o motivo, que faz com que façam isso, for retirado deles, desistirão.

CRE: Engana-se: eu mesmo vi a criada dela discutindo com Davo.

SIM: Sei.

CRE: Mas
com uma expressão sincera, quando nenhum deles pressentiu minha presença lá.

SIM: Eu acredito, e Davo me avisou de antemão que isso aconteceria, mas 840
não sei o motivo de hoje eu ter me esquecido de, como eu queria, ter-lhe dito isso.

DAVO, CREMES, SIMÃO e DROMO

DAV: Deixo claro que fiquem agora mesmo sossegadas.

CRE: Mas é o seu Davo!

SIM: De onde ele saiu?

DAV: Com o meu auxílio e o do estrangeiro.

SIM: Que desgraça agora?

DAV: Eu nunca vi um homem ter chegado em um momento mais adequado.

SIM: Canalha,
de quem ele puxa o saco?

DAV: A situação está salva agora.

SIM: Deixo ele continuar a falar? 845

DAV: É meu amo, o que farei?

SIM: Saudações, meu bom homem.

DAV: Olha só, Simão e nosso Cremes,
todas as coisas já estão preparadas lá dentro.

SIM: Você cuidou muito bem disso.

DAV: Quando quiser, pode chamá-la.

SIM: Muito bem, entretanto, está faltando uma coisa aqui,
que me responda ainda o que você tem a ver com isso?

DAV: Fala de mim?

SIM: Isso mesmo.

DAV: Eu mesmo?

SIM: Claro, você.

DAV: Eu só entrei agora pouco lá.

SIM: Como se eu perguntasse quando foi isso. 850

DAV: Fui vê-la junto de seu filho.

SIM: Então, Pânfilo está lá dentro? Como sofro, pobre de mim!
Mas não foi você quem disse que existe uma briga entre eles, seu canalha?

DAV: E há.

SIM: Mas, por que ele está lá dentro?

CRE: O que você pensa dele? Ele está brigando com ela.

DAV: Na verdade, farei com que ouça de mim, Cremes, um ocorrido desagradável.

Um certo velho veio aqui não sei como, veja só, confiante e circunspecto. 855

Quando você vir o rosto dele, vai lhe parecer alguém de certo mérito:
ele tem uma triste seriedade na expressão e credibilidade nas palavras.

SIM: Mas o que ele traz consigo?

DAV: Nada além do que eu ouvi exatamente ele dizer.

SIM: Enfim, o que ele conta?

DAV: Que ele sabe que Glicéria é uma cidadã ática.

SIM: Ah, tá bom,

Dromo, Dromo.

DAV: O que foi?

SIM: Dromo.

DAV: Eu ouvi.

SIM: Se acrescentar uma palavra...! Dromo. 860

DAV: Ouça, por favor.

DRO: O que deseja?

SIM: Arraste-o carregado para dentro o mais rápido que puder.

DRO: Quem?

SIM: Davo.

DAV: Por quê?

SIM: Porque ele quer, estou dizendo: arraste-o.

DAV: O que fiz?

SIM: Arraste-o.

DAV: Se você descobrir que de algum modo estou mentindo, que seja meu fim.

SIM: Não ouço nada.

DRO: Eu já vou deixá-lo do jeito que merece.

DAV: Mesmo sendo isso verdade?

SIM: Mesmo,

cuide para observar que ele fique amarrado, certo? E de quatro, pés amarrados às mãos. 865

Céus, eis que agora mesmo eu lhe mostrarei hoje, enquanto eu estiver vivo, o quanto é perigoso enganar o próprio amo, e também àquele a seu pai.

CRE: Não se enfureça com tanto esforço.

SIM: Ó Cremes,

que responsabilidade é essa de um filho! Ele não se compadece de mim?

Tanto sofrimento recebido desse tipo de filho! 870

Vamos, Pânfilo, saia Pânfilo, não sente vergonha?

PÂNFILO, SIMÃO e CREMES

PAN: Quem está me procurando? É o meu fim, é meu pai.

SIM: O que está dizendo, depois de tudo...?

CRE: Ai, ai,

diga, de preferência, qual é a situação em si e evite falar algo pior.

SIM: Como se ele pudesse dizer-me algo mais grave agora nesse caso.

Enfim, diga, então Glicéria é mesmo uma cidadã?

PAN: É isso o que nos avisam. 875

SIM: “É isso o que nos avisam”? Que confiança inabalável!

Você não pensa no que diz? Não hesita acerca do que houve?

Veja só como não há sequer um rubor de vergonha em seu rosto.

É tamanha a incapacidade dele que, ao invés dos bons

costumes da cidade, da lei e da vontade de seu pai, 880

ele insiste, entretanto, em tê-la consigo, e com toda a razão!

PAN: Pobre de mim!

SIM: E então, enfim, agora se deu conta disso, Pânfilo?

Há um tempo atrás, na época quando colocou assim na cabeça

que havia um meio qualquer de conseguir o que desejava para si,

essas palavras certamente lhe cabiam naquele dia. 885

Mas por que eu? Por que eu me dilacero? Por que me extenuo?

Por que eu incomodo a minha velhice com a demência dele?

Deverei eu sofrer uma punição pelas transgressões dele?

Fique ele com ela, passe bem e viva junto dela.

PAN: Mas meu pai!

SIM: Como assim, “mas meu pai”? Como se precisasse de um pai. 890

Um lar, mulher e filhos, você os conseguiu a contragosto de seu pai.

Trouxe aqui pessoas dizendo que ela é cidadã: acabou de vencer.

PAN: Pai, permita-me uma palavrinha?

SIM: O que me dirá?

CRE: Mas Simão,

vamos lá, ouça-o.

SIM: Eu ouvir? Mas o que eu ouvirei dele,

Cremes?

CRE: O que ele disser, enfim.

SIM: Vamos lá, diga, eu deixo.

895

PAN: Assumo que eu a amo: se isso é uma transgressão, assumo isso também.

A você, pai, eu me entrego: impõe-me um ônus qualquer, dê-me uma ordem.

Quer que eu me case? Quer que eu a dispense? Suportarei, o quanto eu for capaz.

Eu só lhe imploro: não creia que esse velho foi encarregado por mim disso,

deixe-me justificar e trazê-lo aqui cara a cara com você.

SIM: Trazê-lo aqui?

PAN: Permita, pai. 900

CRE: Decida o que é justo, dê a permissão.

PAN: Deixe-me convencê-lo.

SIM: Deixo.

Desejo qualquer coisa, desde que me descubra não ter sido engando por ele, Cremes.

CRE: Para uma grande transgressão basta para um pai um pequenino castigo.

CRITO, CREMES, SIMÃO e PÂNFILO

CRI: Dispense os pedidos, uma só razão dentre qualquer uma destas me aconselha a fazer isso, seja você, ou a verdade, ou mesmo o que desejo para a própria Glicéria.

905

CRE: É Crito de Andros quem eu vejo? Mas é claro.

CRI: Saudações, Cremes!

CRE: Por que veio inesperadamente a Atenas?

CRI: Aconteceu. Seria esse aí o Simão?

CRE: Esse mesmo.

CRI: Simão...

SIM: Procura por mim? Ah, então é você que diz que Glicéria é cidadã?

CRI: E você discorda?

SIM: Você veio bem preparado então?

CRI: Como assim?

SIM: Ainda pergunta?

E fará isso impunemente? Você está enleando os homens, esses jovenzinhos,

910

inexperientes no assunto, criados com liberdade, em sua fraude bem aqui?

Está fomentando os desejos deles incitando-os e prometendo-lhes coisas?

CRI: Está sóbrio mesmo?

SIM: Você promove a união de amores meretrícios com núpcias?

PAN: É o meu fim, temo que o estrangeiro não resista.

CRE: Simão, se o conhecesse bem,
não pensaria assim: o homem é uma boa pessoa.

SIM: O homem seria uma boa pessoa? 915

E aconteceu assim tão oportunamente que ele chegasse hoje, no exato dia
das núpcias e outrora jamais ...? Realmente, Cremes, eu devo acreditar nele?

PAN: Se não temesse a meu pai, tenho algo bom para recomendar-lhe nessa situação.

SIM: Seu hipócrita.

CRI: Como?

CRE: Crito, ele é assim mesmo, deixe para lá.

CRI: Que ele se enxergue.

Se continuar a me dizer o que quer, ele vai ouvir o que não quer. 920

Acaso estou causando ou resolvendo isso? E você não suporta seus males sem se alterar!

Pois já é possível saber se é falso ou verdadeiro o que estou dizendo ter ouvido.

Era uma vez um tal ateniense, naufragado o navio para Andros, ele foi atirado
para longe junto de uma pequena virgem. Passando necessidade, ele recorre
primeiramente ao pai de Crísis.

SIM: Já começou a comédia!

CRE: Deixe-o. 925

CRI: É sério que me interrompe assim?

CRE: Prossiga.

CRI: Houve então

um parente meu que o recebeu, lá ouvi da boca dele que era ateniense e ali mesmo
ele veio a falecer.

CRE: Qual o nome dele?

CRI: O nome dele tão depressa? Seria Fânia?

CRE: Como?

PAN: É o meu fim!

CRI: Por Hércules, acho que devia ser Fânia, mas tenho certeza
que ele se dizia ser de Ramnúsio.

CRE: Por Júpiter!

CRI: É isso mesmo, Cremes, 930
muitos outros em Andros então ouviram.

CRE: Quem sabe seja o que espero! Mas me diga,
e quanto à garota? Ele dizia ser filha dele?

CRI: Não.

CRE: De quem então?

CRE: De seu irmão.

CRE: Certamente, é minha!

CRI: O que diz?

SIM: O que você está dizendo?

PAN: Levante a orelha, Pânfilo!

SIM: Como crê nisso?

CRE: Aquele Fânia era meu irmão.

SIM: Eu o conhecia e sei disso.

CRE: Escapando da guerra e me seguindo, ele rumou daqui a caminho da Ásia, 935
mas teve medo de abandoná-la aqui... depois disso, é a primeira vez agora que ouço
o que lhe ocorreu.

PAN: Eu mal consigo me segurar. De tal modo comovido com o medo,
com a esperança e com a felicidade, estou boquiaberto com esse bem tão súbito.

SIM: Alegro-me de muitos modos ter sido descoberto que ela é sua filha.

PAN: Creio nisso, pai.

CRE: Resta ainda um único escrúpulo que está me incomodando.

PAN: É condizente 940
com jeito minucioso... é odioso: está procurando pêlo em ovo.

CRI: Mas como assim?

CRE: O nome dela não bate.

CRI: Por Hércules, ela tinha outro quando pequena.

CRE: Crito, qual?

Porventura você se recorda?

CRI: Estou tentando.

PAN: E vou tolerar mesmo que a memória dele seja
um obstáculo ao meu desejo, quando eu consigo remediar a situação a meu favor?

Hei, Cremes, o nome que procura é Pasíbula?

CRE: Isso mesmo!

CRI: É esse! 945

PAN: Ouvi milhares de vezes dela mesma.

SIM: Creio que crê nisso, Cremes,
e todos nos alegamos com isso.

CRE: Que os deuses assim me protejam, eu creio.

PAN: Resta algo, pai...

SIM: Há pouco a situação em si redundou favorável para mim.

PAN: Ó pai gracioso!

Quanto à esposa, como eu já a tenho para mim, nada muda, Cremes?

CRE: A situação é das melhores,
a menos que seu pai diga o contrário.

PAN: Jamais.

SIM: Sem dúvida.

CRE: O dote, Pânfilo, 950
é de dez *talentos*.

PAN: Aceito.

CRE: Apresso-me na direção de minha filha. Mas venha comigo, Crito,
pois creio que ela não me conheça.

SIM: Por que não pede para que ela seja trazida para cá?

PAN: Boa sugestão: Davo, eu o encarrego disso agora.

SIM: Ele não pode.

PAN: Por quê?

SIM: Porque ele obteve disso algo grande e maior.

PAN: Como assim?

SIM: Foi amarrado.

PAN: Pai, não está corretamente amarrado.

SIM: Não foi como mandei.

PAN: Peça para ser solto, por favor. 955

SIM: Que assim seja.

PAN: Mas rápido.

SIM: Vou lá dentro.

PAN: Mas que dia favorável e feliz!

CARINO, PÂNFILO e DAVO

CAR: Venho observar como Pânfilo está agindo, e eis ele aqui.

PAN: Talvez alguém ache
que eu não acho isso verdade, mas me agrada que a verdade seja assim.

Sou da opinião que a vida dos deuses é assim eterna devido ao fato
de que os prazeres estão sempre ao alcance deles, pois a imortalidade 960
me foi conferida, se nenhuma amargura vier a interferir nessa felicidade.

Mas quem, dentre todo mundo, eu escolheria, a quem eu contarei isso, para estar comigo?

CAR: Por que essa felicidade?

PAN: Vejo Davo. Nenhum dos demais eu preferiria mais que ele,
pois eu sei que só ele se regozijaria realmente com minha alegria.

DAV: Mas onde está Pânfilo?

PAN: Davo.

DAV: Quem me chama?

PAN: Sou eu.

DAV: Ó Pânfilo. 965

PAN: Não sabe o que me sucedeu.

DAV: Certamente, mas sei bem o que me sucedeu.

PAN: Disso eu também sei.

DAV: Isso habitualmente acontece aos homens: você ter se
inteirado de que topei com algo de ruim antes de eu saber do que de bom lhe aconteceu.

PAN: Minha Glicéria encontrou seus pais.

DAV: Que ótima notícia.

CAR: Mas como?

PAN: E o pai dela é nosso grande amigo.

DAV: Quem é?

PAN: Cremes!

DAV: Melhor impossível. 970

PAN: Não há mais nada que me impeça de me casar com ela.

CAR: Estaria ele sonhando com
o que ele deseja estando acordado?

PAN: Quanto à criança, Davo...

DAV: Ah, tá, deixe disso!

Só de você que os deuses gostam.

CAR: Estou salvo, se tudo isso for mesmo verdade.

Vou lá conversar.

PAN: Mas quem é? Ó Carino, você veio a mim no momento exato.

CAR: Excelente ocorrido.

PAN: Já soube?

CAR: De tudo. Mas não se esqueça de mim em seus êxitos. 975

Agora você é parte da família de Cremes, sei que ocorrerá tudo o que quer.

PAN: Cuidarei disso. Mas vai demorar bastante eu esperar até que ele saia de lá.

Venha comigo para dentro, ele está lá agora com Glicéria. Você, Davo, vá para a casa, apresse-se e chame quem trazer para cá. Está plantado aí? Por que demora?

DAV: Estou indo.

E vocês não fiquem esperando até que saiam dali: dentro da casa será desposada, 980
e lá dentro transcorrerá o que quer que resta.

FLAUTISTA: Aplaudam!

Publius Terentius Afer, *Andria*¹¹⁸

DIDASCALIA

INCIPIT ANDRIA TERENTI

ACTA LVDIS MEGALENSIBVS

M. FVLVIO M'. GLABRIONE AEDILIB. CVRVLIB.

EGERE L. AMBIVIVS TVRPIO L. HATILIVS PRAENESTINVS

MODOS FECIT FLACCVS CLAVDI

TIBIS PARIBVS TOTA

GRAECA MENANDRV

FACTA PRIMA

M. MARCELLO C. SVLPICIO COS.

¹¹⁸ Texto latino establecido por Lisardo Rubio, cf. Rubio, Lisardo (1991). *Terêncio: Comedias - La Andriana · El Eunuco*, vol. 1, 2ª edición. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

PERSONAE

PROLOGUS

SIMO SENEX

SOSIA LIBERTVS

DAVOS SERVOS

MYSIS ANCILLA

PAMPHILVS ADVLESCENS

CHARINVS ADVLESCENS

BYRRIA SERVOS

LESBIA OBSTETRIX

GLYCERIVM MVLIER

CHREMES SENEX

CRITO SENEX

DROMO LORARIVS

PERIOCHA

G. SVLPICI APOLLINARIS

Sororem falso creditam meretriculae

Genere Andriae, Glycerium, uitiat Pamphilus

Grauidaque facta dat fidem, uxorem sibi

Fore hanc; namque aliam pater ei desponderat,

Gnatam Chremetis, atque ut amorem comperit,

Simulat futuras nuptias, cupiens suos

Quid haberet animi filius cognoscere.

Daui suasu non repugnat Pamphilus.

Sed ex Glycerio natum ut uidit puerulum

Chremes, recusat nuptias, generum abdicat.

Mox filiam Glycerium insperato adgnitam

hanc Pamphilo, aliam dat Charino coniugem.

PROLOGVS

Poeta quom primum animum ad scribendum adpulit,
id sibi negoti credidit solum dari,
populo ut placerent quas fecisset fabulas.
uerum aliter euenire multo intellegit;
nam in prologis scribundis operam abutitur, 5
non qui argumentum narret sed qui maleuoli
ueteris poetae maledictis respondeat.
nunc quam rem uitio dent quaeso animum adtendite.
Menander fecit Andriam et Perinthiam.
qui utramuis recte norit ambas nouerit: 10
non ita dissimili sunt argumento, [s]et tamen
dissimili oratione sunt factae ac stilo.
quae conuenere in Andriam ex Perinthia
fatetur transtulisse atque usum pro suis.
id isti uituperant factum atque in eo disputant 15
contaminari non decere fabulas.
faciuntne intellegendo ut nil intellegant?
qui quom hunc accusant, Naeuium Plautum Ennium
accusant quos hic noster auctores habet,
quorum aemulari exoptat neglegentiam 20
potius quam istorum obscuram diligentiam.
de(h)inc ut quiescant porro moneo et desinant
male dicere, malefacta ne noscant sua.
faute, adeste aequo animo et rem cognoscite,
ut pernoscatis ecquid <spei> sit relicuom, 25
posthac quas faciet de integro comoedias,
spectandae an exigendae sint uobis prius.

ACTVS I – SIMO, SOSIA

SI. Vos istaec intro auferte: abite – Sosia,
ades dum: paucis te uolo.

SO. dictum puta:
nempe ut curentur recte haec?

SI. immo aliud.

SO. quid est

30

quod tibi mea ars efficere hoc possit amplius?

SI. nihil istac opus est arte ad hanc rem quam paro,
sed his quas semper in te intellexi sitas,
fide et taciturnitate.

SO. exspecto quid uelis.

SI. ego postquam te emi, a paruolo ut semper tibi
apud me iusta et clemens fuerit seruitus
scis. feci ex seruo ut esses libertus mihi,
propterea quod seruibas liberaliter:
quod habui summum pretium persolui tibi.

35

SO. in memoria habeo.

SI. haud muto factum.

SO. gaudeo

40

si tibi quid feci aut facio quod placeat, Simo,
et id gratum fuisse aduersum te habeo gratiam.
sed hoc mihi molestumst; nam istaec commemoratio
quasi exprobratio est in memoris benefici.

quin tu uno uerbo dic quid est quod me uelis.

45

SI. ita faciam. hoc primum in hac re praedico tibi:
quas credis esse has non sunt uerae nuptiae.

SO. quor simulas igitur?

SI. rem omnem a principio audies:

eo pacto et gnati uitam et consilium meum
cognosces et quid facere in hac re te uelim.

50

nam is postquam excessit ex ephebis, Sosia, <et>
liberius uiuendi fuit potestas (nam antea

qui scire posses aut ingenium noscere,
dum aetas metus magister prohibebant?)...

SO. itast.

SI... quod plerique omnes faciunt adulescentuli, 55
ut animum ad aliquod studium adiungant, aut equos
alere aut canes ad uenandum aut ad philosophos,
horum ille nihil egregie praeter cetera
studebat et tamen omnia haec mediocriter.
gaudebam.

SO. non iniuria; nam id arbitror 60
adprime in uita esse utile, ut nequid nimis.

SI. sic uita erat: facile omnis perferre ac pati
cum quibus erat cumque una, eis sese dedere,
eorum obsequi studiis, aduersus nemini,
numquam praeponens se illis; ita ut facillume 65
sine inuidia laudem inuenias et amicos pares.

SO. sapienter uitam instituit; namque hoc tempore
obsequium amicos, ueritas odium parit.

SI. interea mulier quaedam abhinc triennium
ex Andro commigravit huc uicinia, 70
inopia et cognatorum neglegentia
coacta, egregia forma atque aetate integra.

SO. ei, vereor nequid Andria adportet mali!

SI. primum haec pudice uitam parce ac duriter
agebat, lana et tela uictum quaeritans; 75
sed postquam amans accessit pretium pollicens
unus et item alter, ita ut ingenium est omnium
hominum ab labore procliue ad lubidinem,
accepit condicionem, dehinc quaestum occipit.

qui tum illam amabant forte, ita ut fit, filium 80
perduxere illuc, secum ut una esset, meum.
egomet continuo mecum “certe captus est:
habet”. obseruabam mane illorum seruolos
uenientis aut abeuntis: rogitaui “heus puer,

dic sodes, quis heri Chrysidem habuit?” nam Andriae
illi id erat nomen. 85

SO. teneo.

SI. Phaedrum aut Cliniam
dicebant aut Niceratum; nam i tres tum simul
amabant. “eho quid Pamphilus?” “quid? symbolam
dedit, cenauit.” gaudebam. item alio die
quaerebam: comperiebam nihil ad Pamphilum 90

quicquam attinere. enimvero spectatum satis
putabam et magnum exemplum continentiae;
nam qui cum ingeniis conflictatur eius modi
neque commouetur animus in ea re tamen,
scias posse habere iam ipsum suae uitae modum. 95

cum id mihi placebat tum uno ore omnes omnia
bona dicere et laudare fortunas meas,
qui gnatum haberem tali ingenio praeditum.
quid uerbis opus est? hac fama impulsus Chremes
ultro ad me uenit, unicam gnatam suam 100
cum dote summa filio uxorem ut daret.

placuit: despondi. hic nuptiis dictus dies.

SO. quid obstat cur non uerae fiant?

SI. audies.

fere in diebus paucis quibus haec acta sunt
Chrysis uicina haec moritur.

SO. o factum bene! 105
beasti; ei metui a Chryside.

SI. ibi tum filius
cum illis qui amabant Chrysidem una aderat frequens;
curabat una funus; tristis interim,
nonnumquam conlacrumabat. placuit tum id mihi.
sic cogitabam “hic paruae consuetudinis 110
causa huius mortem tam fert familiariter:
quid si ipse amasset? quid hic mihi faciet patri?”
haec ego putabam esse omnia humani ingeni

mansuetique animi officia. quid multis moror?
egomet quoque eiu' causa in funus prodeo, 115
nil suspicans etiam mali.

SO. hem quid id est?

SI. scies.

ecfertur; imus. interea inter mulieres
quae ibi aderant forte unam aspicio adolescentulam
forma...

SO. bona fortasse.

SI. ...et uoltu, Sosia,
adeo modesto, adeo uenusto ut nil supra. 120

quia tum mihi lamentari praeter ceteras
uisast et quia erat forma praeter ceteras
honestac liberali, accedo ad pedisequas,
quae sit rogo: sororem esse aiunt Chrysidis.
percussit ilico animum. attat hoc illud est, 125
hinc illae lacrumae, haec illast misericordia.

SO. quam timeo quorsum euadas!

SI. funus interim

procedit: sequimur; ad sepulcrum uenimus;
in ignem inpositast; fletur. interea haec soror
quam dixi ad flammam accessit imprudentius, 130
sati' cum periclo. ibi tum exanimatus Pamphilus
bene dissimulatum amorem et celatum indicat:

adcurrit; mediam mulierem complectitur:
“mea Glycerium,” inquit “quid agis? cur te is perditum?”
tum illa, ut consuetum facile amorem cerneret, 135
reiecit se in eum flens quam familiariter!

SO. quid ais?

SI. redeo inde iratus atque aegre ferens;
nec satis ad obiurgandum causae. diceret
“quid feci? quid commerui aut peccaui, pater?
quae sese in ignem inicere uoluit, prohibui 140
seruaui.” honesta oratiost.

SO. recte putas;
nam si illum obiurges uitae qui auxilium tulit,
quid facias illi qui dederit damnum aut malum?
SI. uenit Chremes postridie ad me clamitans:
indignum facinu'; comperisse Pamphilum 145
pro uxore habere hanc peregrinam. ego illud sedulo
negare factum. ille instat factum. denique
ita tum discedo ab illo, ut qui se filiam
neget daturum.

SO. non tu ibi gnatum ...?
SI. ne haec quidem
sati' uehemens causa ad obiurgandum.

SO. qui? cedo. 150
SI. "tute ipse his rebu' finem praescripsti, pater:
prope adest quom alieno more uiuendumst mihi:
sine nunc meo me uiuere interea modo."
SO. qui igitur relictus est obiurgandi locus?
SI. si propter amorem uxorem nolet ducere: 155
ea primum ab illo animum aduortenda iniuriast;
et nunc id operam do, ut per falsas nuptias
uera obiurgandi causa sit, si deneget;
simul sceleratu' Dauo' siquid consili
habet, ut consumat nunc quom nil obsint doli; 160
quem ego credo manibu' pedibu'que obnixae omnia
facturum, magis id adeo mihi ut incommodet
quam ut obsequatur gnato.

SO. quapropter?
SI. rogas?
mala mens, malus animu'. quem quidem ego si sensero...
sed quid opust uerbis? sin eueniat quod uolo, 165
in Pamphilo ut nil sit morae, restat Chremes
cui mi expurgandus est: et spero confore.
nunc tuomst officium has bene ut adsimules nuptias,
perterrefacias Dauom, obserues filium

quid agat, quid cum illo consili captet.

SO. sat est:

170

curabo.

SI. eamu' nunciam intro: i prae, sequar.

SIMO, DAVOS

SI. Non dubiumst quin uxorem nolit filius;

ita Dauom modo timere sensi, ubi nuptias

futuras esse audiuit. sed ipse exit foras.

DA. mirabar hoc si sic abiret et eri semper lenitas

175

uerebar quorsum euaderet.

qui postquam audierat non datum iri filio uxorem suo,

numquam quoiquam nostrum uerbum fecit neque id aegre tulit.

SI. at nunc faciet neque, ut opinor, sine tuo magno malo.

DA. id uoluit nos sic necopinantis duci falso gaudio,

180

sperantis iam amoto metu, interoscitantis opprimi,

ne esset spatium cogitandi ad disturbandas nuptias:

astute.

SI. carnufex quae loquitur?

DA. erus est neque prouideram.

SI. Daue.

DA. hem quid est?

SI. eho dum ad me.

DA. quid hic uolt?

SI. quid ais?

DA. qua de re?

SI. rogas?

meum gnatum rumor est amare.

DA. id populu' curat scilicet.

185

SI. hoccin agis an non?

DA. ego uero istuc.

SI. sed nunc ea me exquirere

iniqui patris est; nam quod antehac fecit nil ad me attinet.

dum tempus ad eam rem tulit, siui animum ut expleret suom;
nunc hic dies aliam uitam defert, alios mores postulat:
de(h)inc postulo siue aequomst te oro, Daue, ut redeat iam in uiam. 190
hoc quid sit? omnes qui amant grauius sibi dari uxorem ferunt.
DA. ita aiunt.

SI. tum siquis magistrum cepit ad eam rem inprobum,
ipsum animum aegrotum ad deteriore partem plerumque adplicat.
DA. non hercle intellego.

SI. non? hem.

DA. non: Dauo' sum, non Oedipus.

SI. nempe ergo aperte uis quae restant me loqui?

DA. sane quidem. 195

SI. si sensero hodie quicquam in his te nuptiis
fallaciae conari quo fiant minus,
aut uelle in ea re ostendi quam sis callidus,
uerberibu' caesum te in pistrinum, Daue, dedam usque ad necem,
ea lege atque omine ut, si te inde exemerim, ego pro te molam. 200
quid, hoc intellextin? an nondum etiam ne hoc quidem?

DA. immo callide:

ita aperte ipsam rem modo locutu's, nil circum itione usus es.

SI. ubiuis faciliu' passu' sim quam in hac re me deludier.

DA. bona uerba, quaeso!

SI. inrides? nil me falli'. sed dico tibi:

ne temere facias; neque tu haud dicas tibi non praedictum: caue! 205

DAVOS

Enimuero, Daue, nil locist segnitiae neque socordiae,
quantum intellexi modo senis sententiam de nuptiis:
quae si non astu prouidentur, me aut erum pessum dabunt.
nec quid agam certumst, Pamphilumne adiutem an auscultem seni.
si illum relinquo, eius uitae timeo; sin opitutor, huius minas, 210
quod uerba dare difficilest: primum iam de amore hoc comperit;
me infensu' seruat nequam faciam in nuptiis fallaciam.

si senserit, perii: aut si lubitum fuerit, causam ceperit
 quo iure quaque iniuria praecipitem [me] in pistrinum dabit.
 ad haec mala hoc mi accedit etiam: haec Andria, 215
 si[ue] ista uxor siue amicast, grauida e Pamphilost.
 audireque eorum operae pretium audaciam
 nam inceptiost amentium, haud amantium:
 quidquid peperisset decreuerunt tollere.
 et fingunt quandam inter se nunc fallaciam 220
 ciuem Atticam esse hanc: “fuit olim quidam senex
 mercator; nauim is fregit apud Andrum insulam;
 is obiit mortem.” ibi tum hanc eiectam Chrysidis
 patrem recepissee orbam paruam. fabulae!
 mihi quidem hercle non fit ueri simile; atque ipsis commentum placet. 225
 sed Mysis ab ea egreditur. at ego hinc me ad forum ut
 conueniam Pamphilum, ne de hac re pater imprudentem opprimat.

MYSIS

Audiui, Archylis, iamdudum: Lesbiam adduci iubes.
 sane pol illa temulentast mulier et temeraria
 nec sati' digna quoi committas primo partu mulierem. 230
 tamen eam adducam? inopportunitatem spectate aniculae
 quia compotrix eius est. di, date facultatem obsecro
 huic pariundi atque illi in aliis potiu' peccandi locum.
 sed quidnam Pamphilum exanimatum uideo? uereor quid siet.
 opperiar, ut sciam num quid nam haec turba tristiciae adferat. 235

PAMPHILVS, MYSIS

PA. Hoccinest humanum factu aut inceptu? hoccin[est] officium patris?

MY. quid illud est?

PA. pro deum fidem quid est, si haec non contumeliast?
 uxorem decrerat dare sese mi hodie: nonne oportuit
 praescisse me ante? nonne priu' communicatum oportuit?

MY. miseram me, quod uerbum audio! 240

PA. quid? Chremes, qui denegarat se commissurum mihi
gnatam suam uxorem, id mutauit quia me inmutatum uidet?
itane obstinate operam dat ut me a Glycerio miserum abstrahat?
quod si fit pereo funditus.

adeon hominem esse inuenustum aut infelicem quemquam ut ego sum! 245

pro deum atque hominum fidem!

nullon ego Chremeti' pacto adfinitatem effugere potero?

quot modis contemptu' spretu'! facta transacta omnia. hem
repudiatu' repetor. quam ob rem? nisi si id est quod suspicor:

aliquid monstri alunt: ea quoniam nemini obtrudi potest, 250
itur ad me.

MY. oratio haec me miseram exanimauit metu.

PA. nam quid ego dicam de patre? ah

tantamne rem tam neglegenter agere! praeteriens modo

mi apud forum "uxor tibi ducendast, Pamphile, hodie" inquit: "para,
abi domum." id mihi uisust dicere "abi cito ac suspende te." 255

obstipui. censen me uerbum potuisse ullum proloqui? aut
ullam causam, ineptam saltem falsam iniquam? obmutui.

quod si ego rescissem id priu', quid facerem siquis nunc me roget:
aliquid facerem ut hoc ne facerem. sed nunc quid primum exsequar?

tot me inpediunt curae, quae meum animum diuorsae trahunt: 260

amor, misericordia huius, nuptiarum sollicitatio,

tum patri' pudor, qui me tam leni passus est animo usque adhuc

quae meo quomque animo lubitumst facere. eine ego ut aduorser? ei mihi!
incertumst quid agam.

MY. misera timeo "incertum" hoc quorsus accidat.

sed nunc peropust aut hunc cum ipsa aut de illa aliquid me aduorsum hunc loqui: 265

dum in dubiost animu', paullo momento huc uel illuc impellitur.

PA. quis hic loquitur? Mysis, salue.

MY. o salue, Pamphile.

PA. quid agit?

MY. rogas?

laborat e dolore atque ex hoc misera sollicitast, diem

quia olim in hunc sunt constitutae nuptiae. tum autem hoc timet,
ne deseras se.

PA. hem egone istuc conari queam? 270
egon propter me illam decipi miseram sinam,
quae mihi suum animum atque omnem uitam credidit,
quam ego animo egregie caram pro uxore habuerim?
bene et pudice eius doctum atque eductum sinam
coactum egestate ingenium inmutarier? 275
non faciam.

MY. haud uerear si in te solo sit situm;
sed uim ut queas ferre.

PA. adeon me ignauum putas,
adeon porro ingratum aut inhumanum aut ferum,
ut neque me consuetudo neque amor neque pudor
commoueat neque commoneat ut seruem fidem? 280

MY. unum hoc scio, hanc meritam esse ut memor esses sui.

PA. memor essem? o Mysis Mysis, etiam nunc mihi
scripta illa dicta sunt in animo Chrysidis
de Glycerio. iam ferme moriens me uocat:
accessi; uos semotae: nos soli: incipit 285

“mi Pamphile, huius formam atque aetatem uides,
nec clam te est quam illi nunc utraeque inutiles
et ad pudicitiam et ad rem tutandam sient.

quod ego per hanc te dexteram oro et genium tuum,
per tuam fidem perque huius solitudinem 290
te obtestor ne abs te hanc segreges neu deseras.

si te in germani fratri dilexi loco
siue haec te solum semper fecit maximi
seu tibi morigera fuit in rebus omnibus,
te isti uirum do, amicum tutorem patrem; 295
bona nostra haec tibi permitto et tuae mando fidei.”
hanc mi in manum dat; mors continuo ipsam occupat.
accepi: acceptam seruabo.

MY. ita spero quidem.

PA. sed quor tu abis ab illa?

MY. obstetricem accerso.

PA. propera. atque audin?

verbum unum caue de nuptiis, ne ad morbum hoc etiam...

MY. teneo.

300

ACTVS II – CHARINVS, BYRRIA, PAMPHILVS

CH. Quid ais, Byrria? daturne illa Pamphilo hodie nuptum?

BY. sic est.

CH. qui scis?

BY. apud forum modo e Dauo audiui.

CH. uae misero mihi!

ut animus in spe atque in timore usque antehac attentus fuit,
ita, postquam adempta spes est, lassu' cura confectus stupet.

BY. quaeso edepol, Charine, quoniam non potest id fieri quod uis,
id uelis quod possit.

305

CH. nil uolo aliud nisi Philumenam.

BY. ah

quanto satiust te id dare operam qui istum amorem ex animo amoueat [tuo],
quam id loqui quo magis lubido frustra incendatur tua!

CH. facile omnes quom ualemu' recta consilia aegrotis damus.
tu si hic sis aliter sentias.

BY. age age, ut lubet.

CH. sed Pamphilum

310

uideo. omnia experiri certumst priu' quam pereo.

BY. quid hic agit?

CH. ipsum hunc orabo, huic supplicabo, amorem huic narrabo meum:
credo impetrabo ut aliquot saltem nuptiis prodant dies:
interea fiet aliquid, spero.

BY. id "aliquid" nil est.

CH. Byrria,

quid tibi uidetur? adeo ad eum?

BY. quidni? si nil impetres,

315

ut te arbitretur sibi paratum moechum, si illam duxerit.

CH. abin hinc in malam rem cum suspitione istac, scelus?

PA. Charinum uideo. salue.

CH. o salue, Pamphile:

ad te aduenio spem salutem auxilium consilium expetens.

PA. neque pol consili locum habeo neque ad auxilium copiam.

320

sed istuc quidnamst?

CH. hodie uxorem ducis?

PA. aiunt.

CH. Pamphile,

si id facis, hodie postremum me uides.

PA. quid ita?

CH. ei mihi,

uereor dicere: huic dic quaeso, Byrria.

BY. ego dicam.

PA. quid est?

BY. sponsam hic tuam amat.

PA. ne iste haud mecum sentit. eho dum dic mihi:
num quid nam ampliu' tibi cum illa fuit, Charine?

CH. ah, Pamphile,

325

nil.

PA. quam uellem!

CH. nunc te per amicitiam et per amorem obsecro,
principio ut ne ducas.

PA. dabo equidem operam.

CH. sed si id non potest

aut tibi nuptiae hae sunt cordi,

PA. cordi!

CH. saltem aliquot dies
profer, dum proficiscor aliquo ne uideam.

PA. audi nunciam:

ego, Charine, ne utiquam officium liberi esse hominis puto,
quom is nil mereat, postulare id gratiae adponi sibi.
nuptias effugere ego istas malo quam tu adipiscier.

330

CH. reddidisti animum.

PA. nunc siquid potes aut tu aut hic Byrria,
facite fingite inuenite effcite qui detur tibi;
ego id agam mihi qui ne detur.

CH. sat habeo.

PA. Dauom optume
uideo, cuius consilio fretu sum. 335

CH. at tu hercle haud quicquam mihi,
nisi ea quae nil opu' sunt scire. fugin hinc?

BY. ego uero ac lubens.

DAVOS, CHARINVS, PAMPHILVS

DA. Di boni, boni quid porto? sed ubi inueniam Pamphilum,
ut metum in quo nunc est adimam atque expleam animum gaudio?

CH. laetus est nescioquid.

PA. nil est: nondum haec rescuiit mala. 340

DA. quem ego nunc credo, si iam audierit sibi paratas nuptias...

CH. audin tu illum?

DA. ...toto me oppido exanimatum quaerere.
sed ubi quaeram? quo nunc primum intendam?

CH. cessas conloqui?

DA. habeo.

PA. Daue, ades resiste.

DA. quis homost, qui me ... ? o Pamphile,
te ipsum quaero. eugae, Charine! ambo opportune: uos uolo. 345

PA. Daue, perii.

DA. quin tu hoc audi.

CH. interii.

DA. quid timeas scio.

PA. mea quidem hercle certe in dubio uitast.

DA. et quid tu, scio.

PA. nuptiae mi ...

DA. etsi scio?

PA. hodie...

DA. obtundis, tam etsi intellego?

id paues ne ducas tu illam; tu autem ut ducas.

CH. rem tenes.

PA. istuc ipsum.

DA. atque istuc ipsum nil periclist: me uide. 350

PA. obsecro te, quam primum hoc me libera miserum metu.

DA. em

libero: uxorem tibi non dat iam Chremes.

PA. qui scis?

DA. scio.

tuo' pater modo meprehendit: ait tibi uxorem dare

hodie, item alia multa quae nunc non est narrandi locus.

continuo ad te properans percurro ad forum ut dicam haec tibi. 355

ubi te non inuenio ibi escendo in quendam excelsum locum,

circumspicio: nusquam. forte ibi huius uideo Byrriam;

rogo: negat uidisse. mihi molestum; quid agam cogito.

redeunti interea ex ipsa re mi incidit suspicio "hem

paullulum opsoni; ipsius tristis; de inproviso nuptiae: 360

non cohaerent."

PA. quorsus' nam istuc?

DA. ego me continuo ad Chremem.

quom illo aduenio, solitudo ante ostium: iam id gaudeo.

CH. recte dici'.

PA. perge.

DA. maneo. interea intro ire neminem

uideo, exire neminem; matronam nullam in aedibus,

nil ornati, nil tumulti: accessi; intro aspexi.

PA. scio: 365

magnum signum.

DA. num uidentur conuenire haec nuptiis?

PA. non opinor, Daue.

DA. "opinor" narras? non recte accipis:

certa res est. etiam puerum inde abiens conueni Chremi:

holera et pisciculos minutos ferre obolo in cenam seni.

CH. liberatu' sum hodie, Daue, tua opera.

DA. ac nullus quidem.

370

CH. quid ita? nempe huic prorsus illam non dat.

DA. ridiculum caput,

quasi necesse sit, si huic non dat, te illam uxorem ducere,

nisi uides, nisi senis amicos oras ambis.

CH. bene mones:

ibo, etsi hercle saepe iam me spes haec frustratast. uale.

PAMPHILVS, DAVOS

PA. Quid igitur sibi uolt pater? quor simulat?

DA. ego dicam tibi.

375

si id suscenseat nunc quia non det tibi uxorem Chremes,

ipsu' sibi esse iniuriu' uideatur, neque id iniuria,

priu' quam tuom ut sese habeat animum ad nuptias perspexerit:

sed si tu negaris ducere, ibi culpam in te transferet:

tum illae turbae fient.

PA. quiduis patiar.

DA. pater est, Pamphile:

380

difficilest. tum haec solast mulier. dictum [ac] factum inuenerit

aliquam causam quam ob rem eiciat oppido.

PA. eiciat?

DA. cito.

PA. cedo igitur quid faciam, Daue?

DA. dic te ducturum.

PA. hem.

DA. quid est?

PA. egon dicam?

DA. quor non?

PA. numquam faciam.

DA. ne nega.

PA. suadere noli.

DA. ex ea re quid fiat uide. 385

PA. ut ab illa excludar, hoc concludar.

DA. non itast.

nempe hoc sic esse opinor: dicturum patrem
 “ducas uolo hodie uxorem”; tu “ducam” inquires:
 cedo quid iurgabit tecum? hic reddes omnia.
 quae nunc sunt certa ei consilia, incerta ut sient 390
 sine omni periclo. nam hoc haud dubiumst quin Chremes
 tibi non det gnatam; nec tu ea causa minueris
 haec quae facis, ne is mutet suam sententiam.
 patri dic uelle, ut, quom uelit, tibi iure irasci non queat.
 nam quod tu speres “propulsabo facile uxorem his moribus; 395
 dabit nemo”: inueniet inopem potiu’ quam te corrumpi sinat.
 sed si te aequo animo ferre accipiet, negligentem feceris;
 aliam otiosu’ quaeret: interea aliquid acciderit boni.

PA. itan credis?

DA. haud dubium id quidemst.

PA. uide quo me inducas.

DA. quin taces?

PA. dicam. puerum autem ne resciscat mi esse ex illa cautiost; 400
 nam pollicitus sum suscepturum.

DA. o facinus audax!

PA. hanc fidem

sibi me obsecrauit, qui se sciret non deserturum, ut darem.

DA. curabitur. sed pater adest. caue te esse tristem sentiat.

SIMO, DAVOS, PAMPHILUS

SI. Reuiso quid agant aut quid captent consili.

DA. hic nunc non dubitat quin te ducturum neges. 405
 uenit meditatus alicunde ex solo loco:
 orationem sperat inuenisse se
 qui differat te: proin tu fac apud te ut sies.

PA. modo ut possim, Daue!

DA. crede inquam hoc mihi, Pamphile,
numquam hodie tecum commutaturum patrem 410
unum esse uerbum, si te dices ducere.

BYRRIA, SIMO, DAVOS, PAMPHILVS

BY. Eru' me relictis rebu' iussit Pamphilum
hodie obseruare, ut quid ageret de nuptiis
scirem: id propterea nunc hunc uenientem sequor.
ipsum adeo praesto uideo cum Dauo: hoc agam. 415
SI. utrumque adesse uideo.

DA. em serua.

SI. Pamphile.

DA. quasi de inprouiso respice ad eum.

PA. ehem pater.

DA. probe.

SI. hodie uxorem ducas, ut dixi, uolo.

BY. nunc nostrae timeo parti quid hic respondeat.

PA. neque istic neque alibi tibi erit usquam in me mora.

BY. hem. 420

DA. obmutuit.

BY. quid dixit?

SI. facis ut te decet,

quom istuc quod postulo impetro cum gratia.

DA. sum uerus?

BY. eru', quantum audio, uxore excidit.

SI. i nunciam intro, ne in mora, quom opu' sit, sies.

PA. eo.—

BY. nullane in re esse quoiquam homini fidem! 425
uerum illud uerbumst, uolgo quod dici solet,
omnis sibi malle melius esse quam alteri.
ego illam uidi: uirginem forma bona
memini uideri: quo aequior sum Pamphilo,
si se illam in somnis quam illum amplecti maluit. 430

renuntiabo, ut pro hoc malo mihi det malum.

DAVOS, SIMO

DA. Hic nunc me credit aliquam sibi fallaciam
portare et ea me hic restitisse gratia.

SI. quid Dauo' narrat?

DA. aequè quicquam nunc quidem.

SI. nilne? hem.

DA. nil prorsus.

SI. atqui exspectabam quidem. 435

DA. praeter spem euenit, sentio: hoc male habet uirum.

SI. potin es mihi uerum dicere?

DA. nil facilius.

SI. num illi molestae quidpiam haec sunt nuptiae
propter huiusce hospiti consuetudinem?

DA. nil hercle; aut, si adeo, biduist aut tridui 440
haec sollicitudo: nosti? deinde desinet.

etenim ipsu' secum eam rem reputauit uia.

SI. laudo.

DA. dum licitumst ei dumque aetas tulit,
amauit; tum id clam: cauit ne umquam infamiae 445
ea res sibi esset, ut uirum fortem decet.

nunc uxore opus est: animum ad uxorem adpulit.

SI. subtristi' uisus est esse aliquantum mihi.

DA. nil propter hanc rem, sed est quod suscenset tibi.

SI. quidnamst?

DA. puerilest.

SI. quid id est?

DA. nil.

SI. quin dic, quid est?

DA. ait nimium parce facere sumptum.

SI. mene?

DA. te. 450

“uix” inquit “drachumis est opsonatum decem:
non filio uidetur uxorem dare.
quem” inquit “uocabo ad cenam meorum aequalium
potissimum nunc?” et, quod dicendum hic siet,
tu quoque perparce nimium: non laudo.

SI. tace.

455

DA. commoui.

SI. ego istaec recte ut fiant uidero.
quidnam hoc est rei? quid hic uolt ueterator sibi?
nam si hic malist quicquam, em illic est huic rei caput.

ACTVS III – MYSIS, SIMO, DAVOS, LESBIA (GLYCERIUM)

MY. Ita pol quidem res est, ut dixti, Lesbia:
fidelem haud ferme mulieri inuenias uirum.

460

SI. ab Andriast ancilla haec.

DA. quid narras? ita est.

MY. sed hic Pamphilus...

SI. quid dicit?

MY. firmauit fidem.

SI. hem.

DA. utinam aut hic surdus aut haec muta facta sit!

MY. nam quod peperisset iussit tolli.

SI. o Iuppiter,

quid ego audio? actumst, siquidem haec uera praedicat.

465

LE. bonum ingenium narras adolescentis.

MY. optimum

sed sequere me intro, ne in mora illi sis.

LE. sequor.--

DA. quod remedium nunc huic malo inueniam?

SI. quid hoc?

adeon est demens? ex peregrina? iam scio: ah
uix tandem sensi stolidu’.

DA. quid hic sensisse ait?

470

SI. haec primum adfertur iam mi ab hoc fallacia:
hanc simulant parere, quo Chremetem absterreant.
GL. (intus) Iuno Lucina, fer opem, serua me, obsecro.

SI. hui tam cito? ridiculum: postquam ante ostium
me audiuit stare, adproperat. non sat commode 475
diuisa sunt temporibu' tibi, Daue, haec.

DA. mihin?

SI. num inmemores discipuli?

DA. ego quid narres nescio.

SI. hicin me si inparatum in ueris nuptiis
adortus esset, quos mihi ludos redderet!
nunc huius periclo fit, ego in portu nauigo. 480

LESBIA, SIMO, DAVOS

LE. Adhuc, Archylis, quae adsolent quaeque oportent
signa esse ad salutem, omnia huic esse uideo.
nunc primum fac istaec [ut] lauet; post<e> deinde,
quod iussi dari bibere et quantum imperaui,
date; mox ego huc reuortor. 485

per ecastor scitu' puer est natu' Pamphilo.
deos quaeso ut sit superstes, quandoquidem ipsest ingenio bono,
quomque huic est ueritus optumae adulescenti facere iniuriam.--

SI. uel hoc quis non credat, qui te norit, abs te esse ortum?

DA. quidnam id est?

SI. non imperabat coram quid opu' facto esset puerperae, 490
sed postquam egressast, illis quae sunt intu' clamat de uia
o Daue, itan contemnor abs te? aut itane tandem idoneus
tibi uideor esse quem tam aperte fallere incipias dolis?
saltem accurate, ut metui uidear certe, si rescuiuerim.

DA. certe hercle nunc hic se ipsu' fallit, haud ego.

SI. edixin tibi, 495

interminatu' sum ne faceres? num ueritus? quid re tulit?
credon tibi hoc nunc, peperisse hanc e Pamphilo?

DA. teneo quid erret et quid agam habeo.

SI. quid taces?

DA. quid credas? quasi non tibi renunciata sint haec sic fore.

SI. mihin quisquam?

DA. eho an tute intellexti [hoc] adsimularier?

SI. inrideor.

500

DA. renuntiatumst; nam qui istaec tibi incidit suspicio?

SI. qui? quia te noram.

DA. quasi tu dicas factum id consilio meo.

SI. certe enim scio.

DA. non sati' me pernosti etiam quali' sim, Simo.

SI. egon te?

DA. sed siquid tibi narrare occepi, continuo dari
tibi uerba censes.

SI. falso!

DA. itaque hercle nil iam muttire audeo.

505

SI. hoc ego scio unum, neminem peperisse hic.

DA. intellexti;

sed nilo setius referetur mox huc puer ante ostium.

id ego iam nunc tibi, ere, renuntio futurum, ut sis sciens,

ne tu hoc [mihi] posteriu' dicas Dauis factum consilio aut dolis.

prorsus a me opinionem hanc tuam esse ego amotam uolo.

510

SI. unde id scis?

DA. audiui et credo: multa concurrunt simul
qui coniecturam hanc nunc facio. iam prius haec se e Pamphilo
gravidam dixit esse: inuentumst falsum. nunc, postquam uidet
nuptias domi adparari, missast ancilla ilico

obstetricem accersitum ad eam et puerum ut adferret simul.

515

hoc nisi fit, puerum ut tu uideas, nil mouentur nuptiae.

SI. quid ais? quom intellexeras

id consilium capere, quor non dixti extemplo Pamphilo?

DA. quis igitur eum ab illa abstraxit nisi ego? nam omnes nos quidem

scimu' quam misere hanc amarit: nunc sibi uxorem expetit.

520

postremo id mihi da negoti; tu tamen idem has nuptias

perge facere ita ut facis, et id spero adiuturos deos.

SI. immo abi intro: ibi me opperire et quod parato opus est para.--

non inpulit me haec nunc omnino ut crederem;

atque haud scio an quae dixit sint uera omnia, 525

sed parui pendo: illud mihi multo maxumumst

quod mihi pollicitust ipsu' gnatu'. nunc Chremem

conueniam, orabo gnato uxorem: si impetro,

quid alias malim quam hodie has fieri nuptias?

nam gnatus quod pollicitust, haud dubiumst est mihi, id 530

si nolit, quin eum merito possim cogere.

atque adeo in ipso tempore eccum ipsum obuiam.

SIMO, CHREMES

SI. Iubeo Chremetem...

CH. o te ipsum quaerebam.

SI. et ego te.

CH. optato aduenis.

aliquot me adierunt, ex te auditum qui aibant hodie filiam

meam nubere tuo gnato; id uiso tune an illi insaniant. 535

SI. ausculata pauca: et quid ego te uelim et tu quod quaeris scies.

CH. ausculto: loquere quid uelis.

SI. per te deos oro et nostram amicitiam, Chreme,

quae incepta a paruis cum aetate adcreuit simul,

perque unicam gnatam tuam et gnatum meum, 540

cuius tibi potestas summa seruandi datur,

ut me adiuues in hac re atque ita uti nuptiae

fuerant futurae, fiant.

CH. ah ne me obsecra:

quasi hoc te orando a me impetrare oporteat.

alium esse censes nunc me atque olim quom dabam? 545

si in remst utrique ut fiant, accersi iube;

sed si ex ea re plus malist quam commodi

utrique, id oro te in commune ut consulas,

quasi si illa tua sit Pamphilique ego sim pater.

SI. immo ita uolo itaque postulo ut fiat, Chreme, 550
neque postulem abs te ni ipsa res moneat.

CH. quid est?

SI. irae sunt inter Glycerium et gnatum.

CH. audio.

SI. ita magnae ut sperem posse auelli.

CH. fabulae!

SI. profecto sic est.

CH. sic hercle ut dicam tibi:

amantium irae amoris integratiost. 555

SI. em id te oro ut ante eamu', dum tempus datur
dumque eius lubido occlusast contumeliis,
priu' quam harum scelera et lacrumae confictae dolis
reducunt animum aegrotum ad misericordiam,
uxorem demu'. spero consuetudine et 560
coniugio liberali deuinctum, Chreme,
dein facile ex illis sese emersurum malis.

CH. tibi ita hoc uidetur; at ego non posse arbitror
neque illum hanc perpetuo habere neque me perpeti.

SI. qui scis ergo istuc, nisi periculum feceris? 565

CH. at istuc periculum in filia fieri grauest.

SI. nempe incommoditas denique huc omnis redit
si eueniat, quod di prohibeant, discessio.
at si corrigitur, quot commoditates uide:
principio amico filium restitueris, 570
tibi generum firmum et filiae inuenies uirum.

CH. quid istic? si ita istuc animum inducti esse utile,
nolo tibi ullum commodum in me claudier.

SI. merito te semper maxumi feci, Chreme.

CH. sed quid ais?

SI. quid?

CH. qui scis eos nunc discordare inter se? 575

SI. ipsu' mihi Dauo', qui intumust eorum consiliis, dixit;

et is mihi persuadet nuptias quantum queam ut maturem.
num censes faceret, filium nisi sciret eadem haec uelle?
tute adeo iam eius audies uerba. heus euocate huc Dauom.
atque eccum uideo ipsum foras exire.

580

DAVOS, SIMO, CHREMES

DA. Ad te ibam.

SI. quidnamst?

DA. quor uxor non accersitur? iam aduesperascit.

SI. audin?

ego dudum non nil ueritu' sum, Daue, abs te ne faceres idem
quod uolgu' seruorum solet, dolis ut me deluderet
propterea quod amat filius.

DA. egon istuc facerem?

SI. credidi,

idque adeo metuens uos celaui quod nunc dicam.

DA. quid?

SI. scies;

585

nam propemodum habeo iam fidem.

DA. tandem cognosti qui siem?

SI. non fuerant nuptiae futurae.

DA. quid? non?

SI. sed ea gratia

simulaui uos ut pertemptarem.

DA. quid ais?

SI. sic res est.

DA. uide:

numquam istuc quiui ego intellegere. uah consilium callidum!

SI. hoc audi: ut hinc te intro ire iussi, opportune hic fit mi obuam.

DA. hem

590

numnam perimu'?

SI. narro huic quae tu dudum narrasti mihi.

DA. quidnam audio?

SI. gnatam ut det oro uixque id exoro.

DA. occidi.

SI. hem

quid dixti?

DA. optume inquam factum.

SI. nunc per hunc nullast mora.

CH. domum modo ibo, ut adparetur dicam, atque huc renuntio.--

SI. nunc te oro, Daue, quoniam solu' mi effecisti has nuptias...

595

DA. ego uero solu'.

SI. corrigere mihi gnatum porro enitere.

DA. faciam hercle sedulo.

SI. potes nunc, dum animus inritatus est.

DA. quiescas.

SI. age igitur, ubi nunc est ipsu'?

DA. mirum ni domist.

SI. ibo ad eum atque eadem haec quae tibi dixi dicam idem illi.—

DA. nullu' sum.

quid causaest quin hinc in pistrinum recta proficiscar uia?

600

nil est preci loci relictum: iam perturbaui omnia:

erum fefelli; in nuptias conieci erilem filium;

feci hodie ut fierent, insperante hoc atque inuito Pamphilo.

em astutias! quod si quiessem, nil euenisset mali.

sed eccum ipsum uideo: occidi.

605

utinam mihi esset aliquid hic quo nunc me praecipitem darem!

PAMPHILVS, DAVOS

PA. Vbi illic[e]st scelus qui perdidit me?

DA. perii.

PA. atque hoc confiteor iure

mi obtigisse, quandoquidem tam iners, tam nulli consili sum.

seruon fortunas meas me commisisse futtili!

ego pretium ob stultitiam fero: sed inultum numquam id auferet.

610

DA. posthac incolumem sat scio [fore] me, nunc si deuito hoc malum.

PA. nam quid ego nunc dicam patri? negabon uelle me, modo
qui sum pollicitu' ducere? qua audacia id facere audeam?
nec quid nunc me faciam scio.

DA. nec mequidem, atque id ago sedulo.
dicam aliquid me inuenturum, ut huic malo aliquam productem moram. 615

PA. oh!

DA. uisu' sum

PA. eho dum, bone uir, quid ais? uiden me consiliis tuis
miserum ineditum esse?

DA. at iam expediam.

PA. expedies?

DA. certe, Pamphile.

PA. nempe ut modo.

DA. immo meliu' spero.

PA. oh tibi ego ut credam, furcifer?
tu rem ineditam et perditam restituas? em quo fretu' sim,
qui me hodie ex tranquillissima re coniecisti in nuptias. 620
an non dixi esse hoc futurum?

DA. dixti.

PA. quid meritu's?

DA. crucem.

sed sine paullulum ad me redeam: iam aliquid dispiciam.

PA. ei mihi,
quom non habeo spatium ut de te sumam supplicium ut uolo!
namque hoc tempu' praecauere mihi me, haud te ulcisci sinit.

ACTVS IV – CHARINVS, PAMPHILVS, DAVOS

CH. Hoccinest credibile aut memorabile, 625
tanta uecordia innata quoiquam ut siet
ut malis gaudeant atque ex incommodis
alterius sua ut comparent commoda? ah
idnest uerum? immo id est genus hominum pessimum in
denegando modo quis pudor paillum adest; 630

post ubi tempu' promissa iam perfici,
 tum coacti necessario se aperiunt,
 et timent et tamen res premit denegare;
 ibi tum eorum inpudentissima oratiost
 "quis tu es? quis mihi es? quor meam tibi? heus 635
 proxumus sum egomet mihi."
 at tamen "ubi fides?" si roges,
 nihil pudet hic, ubi opust; illic ubi
 nihil opust, ibi uerentur. 638a
 sed quid agam? adeon ad eum et cum eo iniuriam hanc expostulem?
 ingeram mala multa? atque aliqui' dicat "nil promoueris":
 multum: molestu' certe ei fuero atque animo morem gessero.
 PA. Charine, et me et te inprudens, nisi quid di respiciunt, perdidit.
 CH. itane "inprudens"? tandem inuentast causa: soluisti fidem.
 PA. quid "tandem"?
 CH. etiamnunc me ducere istis dictis postulas?
 PA. quid istuc est?
 CH. postquam me amare dixi, conplacitast tibi. 645
 heu me miserum qui tuom animum ex animo spectauit meo!
 PA. falsus es.
 CH. non tibi sat esse hoc solidum uisumst gaudium,
 nisi me lactasses amantem et falsa spe produceres?
 habebas.
 PA. habeam? ah nescis quantis in malis uorser miser
 quantasque hic suis consiliis mihi conflauit sollicitudines 650
 meu' carnufex.
 CH. quid istuc tam mirumst de te si exemplum capit?
 PA. haud istuc dicas, si cognoris uel me uel amorem meum.
 CH. scio: cum patre altercasti dudum et is nunc propterea tibi
 suscenset nec te quiuit hodie cogere illam ut duceres.
 PA. immo etiam, quo tu minu' scis aerumnas meas, 655
 haec nuptiae non adparabantur mihi
 nec postulabat nunc quisquam uxorem dare.
 CH. scio: tu coactu' tua uoluntate es.

PA. mane:
nondum scis.
CH. scio equidem illam ducturum esse te.
PA. quor me enicas? hoc audi: numquam destitit 660
instare ut dicerem me ducturum patri;
suadere orare usque adeo donec perpulit.
CH. quis homo istuc?
PA. Dauo'...
CH. Dauos?
PA. interturbat.
CH. quam ob rem?
PA. nescio;
nisi mihi deos satis scio fuisse iratos qui auscultauerim.
CH. factum hoc est, Daue?
DA. factum.
CH. hem quid ais? scelus! 665
at tibi di dignum factis exitium duint!
eho dic mi, si omnes hunc coniectum in nuptias
inimici uellent, quod nisi hoc consilium darent?
DA. deceptu' sum, at non defetigatus.
PA. scio.
DA. hac non successit, alia adoriemur uia: 670
nisi si id putas, quia primo processit parum,
non posse iam ad salutem conuorti hoc malum.
PA. immo etiam; nam sati' credo, si aduigilaueris,
ex unis geminas mihi conficies nuptias.
DA. ego, Pamphile, hoc tibi pro seruitio debeo, 675
conari manibu' pedibu' noctesque et dies,
capitis periculum adire, dum prosim tibi;
tuomst, siquid praeter spem euenit, mi ignoscere.
parum succedit quod ago; at facio sedulo.
uel meliu' tute reperi, me missum face. 680
PA. cupio: restitue in quem me accepisti locum.
DA. faciam.

PA. at iam hoc opust.

DA. em... sed mane; concrepuit a Glycerio ostium.

PA. nil ad te.

DA. quaero.

PA. hem nuncin demum?

DA. at iam hoc tibi inuentum dabo.

MYSIS, PAMPHILVS, CHARINVS, DAVOS

MY. Iam ubi ubi erit, inuentum tibi curabo et mecum adductum
tuom Pamphilum: modo tu, anime mi, noli te macerare.

685

PA. Mysis.

MY. quis est? hem ,Pamphile, optume mihi te offers.

PA. quid <id> est?

MY. orare iussit, si se ames, era, iam ut ad sese uenias:
uidere te ait cupere.

PA. uah perii: hoc malum integrascit.

sicin me atque illam opera tua nunc miseros sollicitarier!
nam ideo accersor nuptias quod mi adparari sensit.

690

CH. quibu' quidem quam facile potuerat quiesci, si hic quiesset!

DA. age, si hic non insanit satis sua sponte, instiga.

MY. atque edepol

ea res est, propterea nunc misera in maerore.

PA. Mysis,

per omnis tibi adiuro deos numquam eam me deserturum,
non si capiundos mihi sciam esse inimicos omnis homines.
hanc mi expetiui: contigit; conueniunt mores: ualeant
qui inter nos discidium uolunt: hanc nisi mors mi adimet nemo.

695

MY. resipisco.

PA. non Apollinis mage uerum atque hoc responsumst.

si poterit fieri ut ne pater per me stetisse credat
quo minus haec fierent nuptiae, uolo; sed si id non poterit,
id faciam, in procliui quod est, per me stetisse ut credat.
quis uideor?

700

CH. miser, aequae atque ego.

DA. consilium quaero.

PA. forti's!

scio quid conere.

DA. hoc ego tibi profecto effectum reddam.

PA. iam hoc opus est.

DA. quin iam habeo.

CH. quid est?

DA. huic, non tibi habeo, ne erres.

CH. sat habeo.

PA. quid facies? cedo.

DA. dies hic mi ut satis sit uereor

705

ad agendum: ne uacuum esse me nunc ad narrandum credas:

proinde hinc uos amolimini; nam mi inpedimento estis.

PA. ego hanc uisam.—

DA. quid tu? quo hinc te agis?

CH. uerum uis dicam?

DA. immo etiam:

narrationis incipit mi initium.

CH. quid me fiet?

DA. eho tu inpudens, non satis habes quod tibi dieculam addo,

710

quantum huic promoueo nuptias?

CH. Daue, at tamen...

DA. quid ergo?

CH. ut ducam.

DA. ridiculum.

CH. huc face ad me [ut] uenias, siquid poteris.

DA. quid ueniam? nil habeo.

CH. at tamen, siquid.

DA. age ueniam.

CH. siquid,

domi ero.—

DA. tu, Mysis, dum exeo, parumper me opperire hic.

MY. quapropter?

DA. ita factost opus.

MY. matura.

DA. iam inquam hic adero.

715

MYSIS e DAVOS

MY. Nilne esse proprium quoiquam! di uostram fidem!
sumum bonum esse erae putabam hunc Pamphilum,
amicum, amatorem, uirum in quouis loco
paratum; uerum ex eo nunc misera quem capit
laborem! facile hic plus malist quam illic boni.
sed Dauos exit. mi homo, quid istuc obsecrost?
quo portas puerum?

720

DA. Mysis, nunc opus est tua
mihi ad hanc rem exprompta memoria atque astutia.

MY. quidnam incepturu's?

DA. accipe a me hunc ocus
atque ante nostram ianuam adpone.

MY. obsecro,
humine?

725

DA. ex ara hinc sume uerbenas tibi
atque eas substerne.

MY. quam ob rem id tute non facis?

DA. quia, si forte opu' sit ad erum iurandum mihi
non adposisse, ut liquido possim.

MY. intellego:
noua nunc religio in te istaec incessit. cedo!

730

DA. moue ocus te, ut quid agam porro intellegas.
pro Iuppiter!

MY. quid est?

DA. sponsae pater interuenit.
repudio quod consilium primum intenderam.

MY. nescio quid narres.

DA. ego quoque hinc ab dextera

uenire me adsimulabo: tu ut subseruias 735

orationi, ut quomque opu' sit, uerbis uide.

MY. ego quid agas nil intellego; sed siquid est
quod mea opera opu' sit uobis, [a]ut tu plus uides,
manebo, nequod uostrum remorer commodum.

Chremes Mysis Dauos

CH. Reuortor, postquam quae opu' fuere ad nuptias 740

gnatae parauit, ut iubeam accersi. sed quid hoc?

puer herclest. mulier, tun posisti hunc?

MY. ubi illic est?

CH. non mihi respondes?

MY. nusquam est. uae miserae mihi!

reliquit me homo atque abiit.

DA. di uostram fidem,

quid turbaest apud forum! quid illi hominum litigant! 745

tum annona carast. (quid dicam aliud nescio.)

MY. quor tu obsecro hic me solam?

DA. hem quae haec est fabula?

eho Mysis, puer hic undest? quisue huc attulit?

MY. satin sanu's qui me id rogites?

DA. quem ego igitur rogem

qui hic neminem alium uideam?

CH. miror unde sit. 750

DA. dictura es quod rogo?

MY. au!

DA. concede ad dexteram.

MY. deliras: non tute ipse ...?

DA. uerbum si mihi

unum praeter quam quod te rogo faxis: caue!

male dicis? undest? dic clare.

MY. a nobis.

DA. hahae!

mirum uero inpudenter mulier si facit
meretrix! 755

CH. ab Andriast [ancilla] haec, quantum intellego.

DA. adeon uidemur uobis esse idonei
in quibu' sic inludati'?

CH. ueni in tempore.

DA. propera adeo puerum tollere hinc ab ianua.

mane: caue quoquam ex istoc excessis loco! 760

MY. di te eradicent! ita me miseram territas.

DA. tibi ego dico an non?

MY. quid uis?

DA. at etiam rogas?

cedo, quoium puerum hic adposisti? dic mihi.

MY. tu nescis?

DA. mitte id quod scio: dic quod rogo.

MY. uostri.

DA. quoi(u)s nostri?

MY. Pamphili.

DA. hem quid? Pamphili? 765

MY. eho an non est?

CH. recte ego has semper fugi nuptias.

DA. o facinus animaduortendum!

MY. quid clamitas?

DA. quemne ego heri uidi ad uos adferri uesperis?

MY. o hominem audacem!

DA. uerum: uidi Cantharam
suffarcinatam.

MY. dis pol habeo gratiam 770

quom in pariundo aliquot adfuerunt liberae.

DA. ne illa illum haud nouit quoiu' causa haec incipit:

“Chremes si positum puerum ante aedis uiderit,

suam gnatam non dabit”: tanto hercle mage dabit.

CH. non hercle faciet.

DA. nunc adeo, ut tu sis sciens, 775

nisi puerum tolli' iam ego hunc in mediam uiam

prouoluam teque ibidem peruoluam in luto.

MY. tu pol homo non es sobrius.

DA. fallacia

alia aliam trudit: iam susurrari audio

ciuem Atticam esse hanc.

CH. hem.

DA. "coactus legibus

780

eam uxorem ducet."

MY. au obsecro, an non ciuis est?

CH. iocularium in malum insciens paene incidi.

DA. quis hic loquitur? o Chreme, per tempus aduenis:
ausculta.

CH. audiui iam omnia.

DA. an<ne> haec tu omnia?

CH. audiui, inquam, a principio.

DA. audistin, obsecro? hem

785

scelera! hanc iam oportet in cruciatum hinc abripi.

hic est ille: non te credas Dauom ludere.

MY. me miseram! nil pol falsi dixi, mi senex.

CH. noui omnem rem. est Simo intus?

DA. est.—

MY. ne me atti[n]gas,

sceleste. si pol Glycerio non omnia haec...

790

DA. eho inepta, nescis quid sit actum?

MY. qui sciam?

DA. hic socer est. alio pacto haud poterat fieri

ut sciret haec quae uoluimus.

MY. praediceres.

DA. paullum interesse censes ex animo omnia,

ut fert natura, facias an de industria?

795

CRITO, MYNIS DAVOS

CR. In hac habitasse platea dictumst Chrysidem,
quae sese inhoneste optauit parere hic ditias
potius quam honeste in patria pauper uiueret:
eius morte ea ad me lege redierunt bona.
sed quos perconter uideo: saluete.

MY. obsecro, 800
quem uideo? estne hic Crito sobrinu' Chrysidis?
is est.

CR. o Mysis, salue!

MY. saluo' sis, Crito.

CR. itan Chrysis? hem.

MY. nos quidem pol miseras perdidit.

CR. quid uos? quo pacto hic? satine recte?

MY. nosne? sic

ut quimus, aiunt, quando ut uolumu' non licet. 805

CR. quid Glycerium? iam hic suos parentis repperit?

MY. utinam!

CR. an nondum etiam? haud auspicato huc me appuli;
nam pol, si id scissem, numquam huc tetulisset pedem.

semper eiu' dictast esse haec atque habitast soror;
quae illius fuere possidet: nunc me hospitem 810

litis sequi quam id mihi sit facile atque utile

aliorum exempla commonent. simul arbitror

iam aliquem esse amicum et defensorem ei; nam fere

grandi[us]cula iam profectast illinc: clamitent

me sycophantam, hereditatem persequi 815

mendicum. tum ipsam despoliare non lubet.

MY. o optume hospes! pol, Crito, antiquom obtines.

CR. duc me ad eam, quando huc ueni, ut uideam.

MY. maxume.

DA. sequar hos: nolo me in tempore hoc uideat senex.

ACTVS V – CHREMES, SIMO

CH. Sati' iam sati', Simo, spectata erga te amicitias mea; 820
sati' periculi incepti adire: orandi iam finem face.

dum studeo obsequi tibi, paene inlusi uitam filiae.

SI. immo enim nunc quom maxume abs te postulo atque oro, Chreme,
ut beneficium uerbis initum dudum nunc re comprobes.

CH. uide quam iniquo' sis prae studio: dum id efficias quod lubet, 825
neque modum benignitati' neque quid me ores cogitas;
nam si cogites remittas iam me onerare iniuriis.

SI. quibus?

CH. at rogitas? perpulisti me ut homini adolescentulo
in alio occupato amore, abhorrenti ab re uxoria, 830
filiam ut darem in seditionem atque in incertas nuptias,
eiu' labore atque ei' dolore gnato ut medicarer tuo.

impetrasti: incepti, dum res tetulit. nunc non fert: feras.

illam hinc ciuem esse aiunt; puer est natu': nos missos face.

SI. per ego te deos oro, ut ne illis animum inducas credere,
quibus id maxume utilest illum esse quam deterrumum. 835

nuptiarum gratia haec sunt ficta atque incepta omnia.

ubi ea causa quam ob rem haec faciunt erit adempta his, desinent.

CH. erras: cum Dauo egomet uidi iurgantem ancillam.

SI. scio.

CH. at

uero uultu, quom ibi me adesse neuter tum praesenserant.

SI. credo et id facturas Dauo' dudum praedixit mihi; et 840
nescio qui <i>d tibi sum oblitus hodie, ac uolui, dicere.

DAVOS, CHREMES, SIMO, DROMO

DA. Animo nunciam otioso esse impero.

CH. em Dauom tibi!

SI. unde egreditur?

DA. meo praesidio atque hospiti'.

SI. quid illud malist?

DA. ego commodiorem hominem aduentum tempu' non uidi.

SI. scelus,

quemnam hic laudat?

DA. omni' res est iam in uado.

SI. cesso adloqui? 845

DA. erus est: quid agam?

SI. o salue, bone uir.

DA. ehem, Simo, o noster Chreme,

omnia adparata iam sunt intu'.

SI. curasti probe.

DA. ubi uoles accerse.

SI. bene sane; id enim uero hinc nunc abest.

etiam tu hoc respondes quid istic tibi negotist?

DA. mihin?

SI. ita.

DA. mihin?

SI. tibi ergo.

DA. modo introii.

SI. quasi ego quam dudum rogem. 850

DA. cum tuo gnato una.

SI. anne est intu' Pamphilu'? crucior miser!

eho non tu dixisti esse inter eos inimicitias, carnufex?

DA. sunt.

SI. quor igitur hic est?

CH. quid illum censes? cum illa litigat.

DA. immo uero indignum, Chreme, iam facinu' faxo ex me audies.

nescioquis senex modo uenit, ellum, confidens catus: 855

quom faciem uideas, uidetur esse quantiuis preti:

tristi' seueritas inest in uultu atque in uerbis fides.

SI. quidnam adportat?

DA. nil equidem nisi quod illum audiui dicere.

SI. quid ait tandem?

DA. Glycerium se scire ciuem esse Atticam.

SI. hem

Dromo, Dromo.

DA. quid est?

SI. Dromo.

DA. audi.

SI. uerbum si addideris ...! Dromo.

860

DA. audi obsecro.

DR. quid uis?

SI. sublimem intro rape hunc, quantum potest.

DR. quem?

SI. Dauom.

DA. quam ob rem?

SI. quia lubet. rape inquam.

DA. quid feci?

SI. rape.

DA. si quicquam inuenies me mentitum, occidito.

SI. nil audio.

DR. ego iam te commotum reddam.

DA. tamen etsi hoc uerumst?

SI. tamen.

cura adseruandum uinctum, atque audin? quadrupedem constringito.

865

age nunciam: ego pol hodie, si uiuo, tibi

ostendam erum quid sit pericli fallere,

et illi patrem.

CH. ah ne saeui tanto opere.

SI. o Chreme,

pietatem gnati! nonne te miseret mei?

tantum laborem capere ob talem filium!

870

age Pamphile, exi Pamphile: ecquid te pudet?

PAMPHILVS, SIMO, CHREMES

PA. Quis me uolt? perii, pater est.

SI. quid ais, omnium ...?

CH. ah

rem potius ipsam dic ac mitte male loqui.

SI. quasi quicquam in hunc iam grauius dici possiet.

<in tandem, cuius Glyceriumst?

PA. ita praedicant.

875

SI. "ita praedicant"? o ingentem confidentiam!

num cogitat quid dicat? num facti piget?

uide num eius color pudori signum usquam indicat.

adeo[n] inpotenti esse animo ut praeter ciuium

morem atque legem et sui uoluntatem patris

880

tamen hanc habere studeat cum summo probro!

PA. me miserum!

SI. hem modone id demum sensi, Pamphile?

olim istuc, olim quom ita animum inducti tuom,

quod cuperes aliquo pacto efficiundum tibi,

eodem die istuc uerbum uere in te accidit.

885

sed quid ego? quor me excrucio? quor me macero?

quor meam senectutem huius sollicito amentia?

an ut pro huius peccatis ego supplicium sufferam?

immo habeat, ualeat, uiuat cum illa.

PA. mi pater!

SI. quid "mi pater"? quasi tu huius indigeas patris.

890

domus uxor liberi inuenti inuito patre;

adducti qui illam hinc ciuem dicant: uiceris.

PA. pater, licetne pauca?

SI. quid dices mihi?

CH. at

tamen, Simo, audi.

SI. ego audiam? quid audiam,

Chreme?

CH. at tandem dicat.

SI. age dicat, sino.

895

PA. ego me amare hanc fateor; si id peccarest, fateor id quoque.

tibi, pater, me dedo: quiduis oneris inpone, impera.

uis me uxorem ducere? hanc uis [a]mittere? ut potero feram.

hoc modo te obsecro, ut ne credas a me adlegatum hunc senem:

sine me expurgem atque illum huc coram adducam.

SI. adducas?

PA. sine, pater.

900

CH. aequom postulat: da ueniam.

PA. sine te hoc exorem.

SI. sino.

quiduis cupio dum ne ab hoc me falli comperiar, Chreme.

CH. pro peccato magno paullum supplici satis est patri.

CRITO, CHREMES, SIMO, PAMPHILVS

CR. Mitte orare. una harum quaeuis causa me ut faciam monet,

uel tu uel quod uerumst uel quod ipsi cupio Glycerio.

905

CH. Andrium ego Critonem uideo? certe is est.

CR. saluo' sis, Chreme.

CH. quid tu Athenas insolens?

CR. euenit. sed hicinest Simo?

CH. hic.

CR. Simo...

SI. men quaeris? eho tu, Glycerium hinc ciuem esse ais?

CR. tu negas?

SI. itane huc paratus aduenis?

CR. qua re?

SI. rogas?

tune inpune haec facias? tune hic homines adulescentulos

910

inperitos rerum, eductos libere, in fraudem inlicis?

sollicitando et pollicitando eorum animos lactas?

CR. sanun es?

SI. ac meretricios amores nuptiis conglutinas?

PA. perii, metuo ut substet hospes.

CH. si, Simo, hunc noris satis,
non ita arbitrare: bonus est hic uir.

SI. hic uir sit bonus? 915

itane adtemperate euenit, hodie in ipsis nuptiis
ut ueniret, antehac numquam? est uero huic credendum, Chreme.

PA. ni metuam patrem, habeo pro illa re illum quod moneam probe.

SI. sycophanta.

CR. hem.

CH. sic, Crito, est hic: mitte.

CR. uideat qui siet.

si mihi perget quae uolt dicere, ea quae non uolt audiet. 920

ego istaec moueo aut curo? non tu tuum malum aequo animo feras!

nam ego quae dico uera an falsa audierim iam sciri potest.

Atticus quidam olim naui fracta ad Andrum eiectus est

et istaec una parua uirgo. tum ille egens forte adplicat

primum ad Chrysidis patrem se.

SI. fabulam inceptat.

CH. sine. 925

CR. itane uero obturbat?

CH. perge.

CR. Tu – is mihi cognatus fuit

qui eum recepit. ibi ego audiui ex illo sese esse Atticum.

is ibi mortuost.

CH. eius nomen?

CR. nomen tam cito? Phania?

CH. hem

PAN: perii!

CR. uerum hercle opinor fuisse Phanium; hoc certo scio,
Rhamnusium se aiebat esse.

CH. o Iuppiter!

CR. eadem haec, Chreme, 930
multi alii in Andro tum audi[ue]re.

CH. utinam id sit quod spero! eho dic mihi,
quid eam tum? suamne esse aibat?

CR. non.

CH. quoniam igitur?

CR. fratri' filiam.

CH. certe meast.

CR. quid ais?

SI. quid tu ais?

PA. arrige auris, Pamphile!

SI. qui credi'?

CH. Phania illic frater meu' fuit.

SI. noram et scio.

CH. is bellum hinc fugiens meque in Asiam persequens proficiscitur: 935
tum illam relinquere hic est ueritus. postilla nunc primum audio
quid illo sit factum.

PA. uix sum apud me: ita animu' commotust metu
spe gaudio, mirando tanto tam repentino hoc bono.

SI. ne istam multimodis tuam inueniri gaudeo.

PA. credo, pater.

CH. at mi unu' scrupulus etiam restat qui me male habet.

PA. dignus es 940
cum tua religione, odium: nodum in scirpo quaeri'.

CR. quid istuc est?

CH. nomen non conuenit.

CR. fuit hercle huic aliud paruae.

CH. quod, Crito?
numquid meministi?

CR. id quaero.

PA. egon huius' memoriam patiar meae
uoluptati obstare, quom ego possim in hac re medicari mihi?
heus, Chreme, quod quaeri', Pasibulast.

CH. ipsa <ea>st.

CR. east. 945
PA. ex ipsa miliens audiui.

SI. omnis nos gaudere hoc, Chreme,
te credo credere.

CH. ita me di ament, credo.

PA. quod restat, pater...

SI. iamdudum res redduxit me ipsa in gratiam.

PA. o lepidum patrem!

de uxore, ita ut possedi, nil mutat Chremes?

CH. causa optumast;

nisi quid pater ait aliud.

PA. nempe id.

SI. scilicet.

CH. dos, Pamphile, est

950

decem talenta.

PA. accipio.

CH. propero ad filiam. eho mecum, Crito;
nam illam me credo haud nosse.—

SI. quor non illam huc transferri iubes?

PA. recte admones: Dauo ego istuc dedam iam negoti.

SI. non potest.

PA. qui?

SI. quia habet aliud magis ex sese et maiu'.

PA. quidnam?

SI. uinctus est.

PA. pater, non recte uinctust.

SI. haud ita iussi.

PA. iube solui, obsecro.

955

SI. age fiat.

PA. at matura.

SI. eo intro.

PA. o faustum et felicem diem!

CHARINVS, PAMPHILVS, DAVOS

CH. Prouiso quid agat Pamphilus. atque eccum.

PA. aliquis fors[itan] me putet

non putare hoc uerum, at mihi nunc sic esse hoc uerum lubet.

ego deorum uitam propterea sempiternam esse arbitror

quod uoluptates eorum propriae sunt; nam mi immortalitas 960

partast, si nulla aegritudo huic gaudio intercesserit.

sed quem ego mihi potissimum optem, nunc quoi haec narrem, dari?

CH. quid illud gaudist?

PA. Dauom uideo. nemost quem mallet omnium;

nam hunc scio mea solide solum gauisurum gaudia.

DA. Pamphilus ubinam hic est?

PA. Daue.

DA. quis homost?

PA. ego sum.

DA. o Pamphile. 965

PA. nescis quid mi obtigerit.

DA. certe; sed quid mihi obtigerit scio.

PA. et quidem ego.

DA. more hominum euenit ut quod sim nactus mali

priu' rescisceres tu quam ego illud quod tibi euenit boni.

PA. Glycerium mea suos parentis repperit.

DA. factum bene.

CH. hem.

PA. pater amicu' summu' nobis.

DA. quis?

PA. Chremes.

DA. narras probe. 970

PA. nec mora ullast quin eam uxorem ducam.

CH. num illic somniat

ea quae uigilans uoluit?

PA. tum de puero, Daue...

DA. ah desine!

solus est quem diligant di.

CH. saluo' sum si haec uera sunt.

conloquar.

PA. quis homost? [o] Charine, in tempore ipso mi aduenis.

CH. bene factum.

PA. audisti[n]?

CH. omnia. age, me in tuis secundis respice.

975

tuos est nunc Chremes: facturum quae uoles scio esse omnia.

PA. memini: atque adeo longumst illum me exspectare dum exeat.

sequere hac me: intus apud Glycerium nunc est. tu, Daue, abi domum,
propera, accerse hinc qui auferant. em quid stas? quid cessas?

DA. eo.

ne exspecteti' dum exeant huc: intu' despondebitur;

980

intu' transigetur siquid est quod restet.

CANTOR. plaudite!

Bibliografia

- ABEL, Leonel (1963). *'Metatheatre': a New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang.
- ANDERSON, William S. (2004). "The Invention of Sosia for Terence's First Comedy, The Andria", *Ramus*, vol. 33, pp. 10-19.
- ARNOTT, O., (1962). *Greek Scenic Convention in the Fifth Century B. C*. Oxford: Oxford.
- ARISTÓTELES; Horácio; Longino. *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix, tradução Jaime BRUNA, 1981.
- BARCHIESI M. (1970). "Plauto e il 'Metateatro' Antico", *Il Verri*, vol. 31, 1970, pp. 113-30.
- BEARE, W. (1950). *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*. London: Methuen.
- BORGES, Jorge L. (2007). *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOAS, Frederick S. (1927). "The Play within the Play" in *A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre*. London : published for the Shakespeare Association by H. Milford, Oxford University Press.
- BRECHT, Bertolt (2005). *Estudos sobre teatro*. RJ: Nova Fronteira, tradução de Fiana Pais.
- BROWN, P. (2006). *Terence: The Comedies* (tr. intr. e notas). New York: Oxford.
- _____ (2013). "Terence and Greek New Comedy", in *A Companion to Terence*. Blackwell Publishing Ltd.
- CABOLI, G. (1993). "I termini della critica letteraria in Terenzio: appunti per un prolegomeno", *Voces*, vol. 4, pp. 41-54.
- CALDERWOOD J. (1971). *Shakespearean Metadrama. The Idea of the Play in Titus Andronicus, Love's Labor's Lost, Romeo and Juliet, A Mid summer's Night Dream and Richard II*, Minneapolis.
- CARDOSO, Isabella Tardin (2005). *Ars Plautina: Metalinguagem em gesto e figurino*. Tese de Doutorado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- _____ (2006) *Estico de Plauto*. Isabella Tardin Cardoso. Campinas: Editora Unicamp.
- _____ (2010) "Ilusão e engano em Plauto", in Cardoso, Z. A.; Duarte, A. S. (org.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010, v. 1.
- CASTELLANI, Victor (1977) "Imagination and 'Evidence': a Scene From Terence", *Rocky Mountain Review*, vol. 31, n. 1, pp. 21-28.

- CESILA, Robson Tadeu (2008). *O Palimpsesto epigramático de Marcial: intertextualidade e geração de sentidos na obra do poeta de Bilbilis*, Tese de Doutorado. Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp.
- CONTE, Gian Biagio (1994). *Genres and readers: Lucretius, love elegy, Pliny's Encyclopedia*. London: Johns Hopkins University Press.
- _____ (1994b). *Latin literature. A history*. Baltimore: Johns Hopkins.
- CONTE, G. B. & Barchiesi, A. (1989) "Imitazione e Arte Allusiva. Modi e Funzioni dell'Intertestualità", in *Spazio letterario di Roma Antica*, v. 1 (La Produzione del Testo). Roma: Salerno, 1989, pp. 81-114.
- DEMETRIOU, C. (2010) "Crossing the Boundary of Dramatic Illusion in Terence: Courtesans in Terence and Donatus' Criticism", *Rosetta*, vol. 8, n. 5, pp. 16-33.
- DEUFERT, Marcus (2014). "Metrics and Music", in *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. Oxford University Press.
- DOVER, Kenneth J. (1972). *Aristophanic Comedy*. Berkeley, CA: University of California Press.
- DUARTE, A. S. (2000). *O Dono da Voz e a Voz do Dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas.
- DUCKWORTH, G. E. (1952-1994). *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. New Jersey: Princeton University Press.
- DUNSCH, Boris (2014). "Prologue(s) and Prologi", in *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. Oxford University Press.
- DUNN, F. M. (1996). *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*. New York: Oxford University Press.
- FONTAINE, Michael (2014). "The Terentian Reformation: From Menander to Alexandria", in *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. Oxford University Press.
- FRANGOULIDIS, Stavros A. (1996). "(Meta)theatre as Therapy in Terence's *Phormio*." *Classica et Mediaevalia*, vol. 47, pp. 169-206.
- _____ (1993). "Modes of Metatheatre: Theatricalisation and Detheatricalisation in Terence's *Eunuchus*". *Liverpool Classical*, vol. 18, pp. 146-151.
- _____ (1994). "Performance and Improvisation in Terence's *Eunuchus*". *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 48, pp. 121-130.
- FRANK, T. (1928). "Terence's Contribution to Plot-Construction", *The American Journal of Philology*, vol. 49 n° 4, pp. 309-322.

- FRANKO, G. F. (2013). "Terence and the Traditions of Roman New Comedy", in *A Companion to Terence*. Blackwell Publishing Ltd.
- _____ (2014). "Festivals, Producers, Theatrical Spaces, and Records", in *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy*. Oxford University Press.
- GENTILI, B. et alii (1979). *Theatrical Performances in the Ancient World - Hellenistic and Early Roman Theater*. Amsterdam, Gieben.
- GERMANY, R. (2013). "Andria", in *A Companion to Terence*. Blackwell Publishing Ltd.
- GLARE, P.G.W. (ed.) (1982). *Oxford Latin Dictionary (OLD)*. Oxford: Clarendon Press.
- GOLDBERG, S. M. (1986). *Understanding Terence*. N. Jersey: Princeton University Press.
- GOWERS, Emily (2004). "The Plot Thickens: Hidden Outlines in Terence's Prologues", *Ramus*, vol. 33, pp. 100-19.
- GREENBERG, Clement (1960). "Modernist Painting", *Forum Lectures*, Washington D.C, Voice of America.
- HORNBY, Richard. (1986). *Drama, Metadrama and Perception*. London: Associated University Presses.
- HUNTER, R. L. (1985). *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge University Press.
- JESTROVIC, Silvija (2006). *Theatre of Estrangement*, Toronto: University of Toronto Press
- KARAKASIS, E. (2005). *Terence and the Language of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2013). "Masters and Slaves", in *A Companion to Terence*. Blackwell Publishing Ltd.
- KNORR, O. (2007). "Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence" in *Terentius Poeta*. München: Verlag C. H. Beck.
- _____ (2013). "Hecyra", in *A Companion to Terence*. Blackwell Publishing Ltd.
- Lefèvre, Eckard (2013). "Heauton Timorumenos", in *A Companion to Terence*. Blackwell Publishing Ltd.
- LEVIN, R. (1967). "The Double Plots of Terence", *The Classical Journal*, vol. 62, n° 7, pp. 301-305.
- MANUWALD, G. (2011). *Roman Republican Theatre: A History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARQUELOT, J. P. (1990): "Playing within the play Towards a semiotics of metadrama and 'metatheatre'", in F. Laroque (ed.), *The show within Dramatic and other insets. English Renaissance Drama (1550-1642)*, Montpellier. pp. 39 49.

- MARSHALL, C. W. (2000). *Theatrical Reference in Euripides' Electra*, in *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*. Champaign: Stipes Publishing.
- _____ (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAROUZEAU J. (ed.) (1947). *Térence: Comédies*. Paris, Les Belles Lettres, 2 v.
- MCCARTHY K. (2004). "The Joker in the Pack: Slaves in Terence", *Ramus*, n. 33, p. 100-19.
- MCELDUFF, Siobhan (2004). "More than Menander's Acolyte: Terence as Translator", *Ramus*, vol. 33, pp. 100-19.
- MCGILL S. (2012). *Plagiarism in Latin Literature*. Cambridge University Press.
- MOODIE, E. K. (2007). "Metatheater, Pretense Disruption, and Social Class in Greek and Roman Comedy". *Dissertação: University of Pennsylvania*, pp. 417.
- _____ (2009). "Old men and metatheatre in Terence: Terence's dramatic competition", *Ramus*, vol. 38, n° 2, pp. 145-173.
- MOORE, Timothy J. (1998). *The Theater of Plautus*. Austin: University of Texas Press.
- _____ (2007). "Terence as Musical Innovator", in *Terentius Poeta*. München: Verlag C. H. Beck.
- _____ (2012). *Music in Roman Comedy*. Cambridge University Press.
- _____ (2013) "Meter and Music", in *A Companion to Terence*. Blackwell Publishing Ltd.
- _____ (2013). "Andria: Terence's Musical Experiment," in *Form und Bedeutung im lateinischen Drama / Form and Meaning in Latin Drama*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- MUECKE, Frances (1986). "Plautus and the Theater of Disguise", *Classical Antiquity* n. 5, pp. 216-229.
- NORWOOD, G. (1927). *The Art of Terence*.
- PAPAIOANNOU, S. (2014). "The Innovator's Poetic Self-Presentation: Terence's Prologues as Interpretative Texts of Programmatic Poetics", in *Pierides Vol. IV: Terence and Interpretation*. Cambridge Scholars Publishing.
- _____ (2014b). "Terence's Literary Self-Consciousness and the Anxiety of Menander's Influence", in *Pierides Vol. IV: Terence and Interpretation*. Cambridge Scholars Publishing.
- PARKER, H. N. (1986). "Plautus vs. Terence: Audience and popularity re-examined", *American Journal of Philology*, vol. 117, n°4, pp. 585-617.

- PENWILL, J. L. (2004). "The Unlovely Lover of Terence's *Hecyra*", *Ramus*, vol. 33, pp. 100-19.
- ROLFE, J. C. (1959). *Suetonius – Vol. II*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- ROSENMEYER, T. G. (2002). "'Metatheater': An Essay on Overload", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics Third Series*, vol. 10, n. 2, pp. 87-119.
- RUBIO, Lisardo (1991). *Terêncio: Comedias - La Andriana · El Eunuco*, vol. 1, 2ª edición. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____ (1991). *Terêncio: Comedias - El Heautontimorúmenos · Formión*, vol. 2, 2ª edición. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- _____ (1991). *Terêncio: Comedias – Hécira · Adelphos*, vol. 2, 2ª edición. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SHARROCK, A. (2009). *Reading Roman Comedy: Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*. New York: Cambridge University Press.
- _____. (2013). "Terence and Non-Comic Intertexts", in *A Companion to Terence*. Blackwell Publishing Ltd.
- SARGEANT J. (ed.) (1912). *Terence vol. I: The Lady of Andros, The Self-Tormentor, The Eunuch* (tr. intr. e notas). London: William Heinemann.
- _____ (1912). *Terence vol. II: Phormio, the Mother-In-law, the Brothers* (tr. intr. e notas). London: William Heinemann, 1912.
- SLATER, N. W. (1985/2000). *Plautus in Performance: The Theater of the Mind*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- _____ (1990) "Amphitruo, Bacchae, and Metatheatre", *Lexis*, vol. 5-6.
- _____ (1995). "The fabrication of comic illusion" in Dobrov, G. W. (Ed.) *Beyond Aristophanes: transition and diversity in Greek comedy*. Atlanta, Scholars Press.
- _____ (2002). *Spectator Politics: Metatheatre and Performance in Aristophanes*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- STANISLAVSKI, Constantin (2008). *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, tradução Pontes de Paula Lima, 19ª ed.
- STEPHENSON, J. (2006). "Meta-enunciative Properties of Dramatic Dialogue: A New View of Metatheatre and the Work of Sławomir Świontek", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. 21: 1, pp. 115-128.
- STYAN, J. L. (1975). *Drama: A Guide to the Study of Plays*. New York: Peter Lang Publishing.
- TAAFFE, Lauren K. (1987). *Gender, Deception, and Metatheatre in Aristophanes' Ecclesiazusae*, Tese de Doutorado, Cornell University.

- TAPLIN, O. (1986). "Fifth-Century Tragedy and Comedy: *A Synkrisis*", *Journal of Hellenic Studies*, vol. 106, pp. 163–74.
- THUMIGER, Chiara (2009). "On ancient and modern (meta)theatres: definitions and practices", *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici*, n. 63 (2009), pp. 9-58.
- VASCONCELLOS, Paulo Sérgio (2001) *Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio*. São Paulo: Humanitas.
- VICENT, Heather (2013). "*Fabula Stataria*: Language and Humor in Terence", in *A Companion to Terence*. Blackwell Publishing Ltd.
- WAUGHT, Patricia (1985). *Metafiction: The theory of Practice of Self-Conscious Fiction*, New York: Routledge.
- WESSNER, P. (1962). *Donatus: Commentum Terenti*. Stuttgart.
- WRIGHT, J. (1974). *Dancing in Chains. The Stylistic Unity of the Comoedia Palliata*. Rome: American Academy.