



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALINE DA SILVA LAZARO BRAGION

**A FUGA DA *SOGRA*:
MULHERES, POESIA E HUMOR EM *HECYRA***

Campinas

2016

ALINE DA SILVA LAZARO BRAGION

**A FUGA DA *SOGRA*:
MULHERES, POESIA E HUMOR EM *HECYRA***

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção de título de Mestra em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida pela aluna Aline da Silva Lazaro Bragion e orientada pela professora Dra. Isabella Tardin Cardoso

Campinas

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2014/12723-0

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

B73f Bragion, Aline da Silva Lazaro, 1990-
A fuga da *Sogra* : mulheres, poesia e humor em *Hecyra* / Aline da Silva Lazaro Bragion. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: Isabella Tardin Cardoso.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Terêncio, 185-159 a.C. A sogra - Crítica e interpretação. 2. Terêncio, 185-159 a.C. - Personagens - Mulheres. 3. Teatro latino (Comédia). 4. Prólogos e epílogos. 5. Mulheres na literatura. I. Cardoso, Isabella Tardin, 1971-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The runaway mother-in-law : women, poetry and humour in *Hecyra*

Palavras-chave em inglês:

Terence, 185-159 a.C. *Hecyra* - Criticism and interpretation

Terence, 185-159 a.C. - Characters - Women

Latin drama (Comedy)

Prologues and epilogues

Women in literature

Área de concentração: Linguística

Titulação: Mestra em Linguística

Banca examinadora:

Isabella Tardin Cardoso [Orientador]

Robson Tadeu Cesila

Lilian Nunes da Costa

Data de defesa: 20-06-2016

Programa de Pós-Graduação: Linguística

BANCA EXAMINADORA:

Isabella Tardin Cardoso

Lilian Nunes da Costa

Robson Tadeu Cesila

Carol Martins da Rocha

Alexandre Pinheiro Hasegawa

IEL/UNICAMP
2016

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

AGRADECIMENTOS

Ao fim de mais essa etapa, em que concluo meu Mestrado, são muitos aqueles a quem me cabe agradecer, tantos foram os que me auxiliaram e me apoiaram durante a jornada que foi a pesquisa da qual resulta esta dissertação de Mestrado.

Primeiramente e em especial, agradeço à Profa Dra. Isabella Tardin Cardoso por ter me guiado nesta empreitada desde quando, ainda durante a minha graduação, interessei-me pela comédia romana. Ao longo desses anos, sua paixão pelos estudos clássicos, seu cuidado e empenho para com os orientandos e sua enorme dedicação à pesquisa foram exemplo e inspiração para esse passo, que é apenas o primeiro, espero, da minha caminhada como pesquisadora.

Durante esta investigação de Mestrado, foi essencial para o amadurecimento de minha relação com o objeto desta pesquisa, além do estudo aprofundado acerca das convenções e características do gênero dramático em que a comédia *Hecyra* está inserida, o estudo da teoria de recepção de textos da Antiguidade, bem como da forma como se supõe que eles foram estabelecidos e transmitidos à modernidade. Desse modo, dou destaque à relevância das disciplinas que cursei ministradas pela orientadora deste projeto, a professora Dra. Isabella, que me permitiram um maior contato com a Teoria da Filologia, além de proporcionar discussões sobre pressupostos metodológicos implicados em nossas tarefas enquanto estudiosos de textos da Antiguidade. À Isabella também devo minha participação no minicurso, por ela organizado, “*How to read an apparatus criticus – Introduction to Textual Criticism*”, ministrado pela Professora Kathrin Winter (Universidade de Heidelberg).

A todos os professores do IEL deixo meu agradecimento, mas em especial àqueles que ministraram cursos dos quais tive o privilégio de participar: ao professor Dr. Paulo Sérgio de Vasconcellos, sua disciplina em que se discorreu sobre a poesia

elegíaca foi de grande valia; pois analisar as convenções e tópicos desse gênero me deu ensejo para pensar, sob uma outra perspectiva, a forma como algumas dessas convenções já faziam parte do gênero cômico, em época anterior da literatura latina; ao professor Dr. Sírio Possenti que, ao discutir o funcionamento do humor enquanto campo e ou unidade discursiva, permitiu-me estabelecer uma relação entre esta área do pensamento linguístico e a forma como analiso os aspectos humorísticos na comédia terenciana. Lecionada pela professora Dra. Sheila Elias de Oliveira, a disciplina que refletiu sobre a palavra enquanto unidade linguística, a partir das questões relativas ao léxico, à Semântica da Enunciação e à Linguística Geral não deixou de ser importante ao lidarmos com a tradução de modo geral e a ela também deixo meu “muito obrigada”. Por fim, destaco a disciplina ministrada pelo professor Dr. Alexandre Soares Carneiro, que lidou diretamente com textos e autores na Antiguidade citados na obra de Montaigne. Agradeço pelas discussões de grande relevância para que eu começasse a pensar acerca da recepção de Terêncio durante a Idade Média.

Ao Instituto de Estudos da Linguagem e aos funcionários agradeço imensamente pela contribuição para toda a aprendizagem que obtive durante esses anos.

À Dra. Carol Martins da Rocha, à Dra. Lilian Nunes da Costa, e demais colegas pesquisadores na área do teatro latino, por estarem sempre prontos a prestar as mais diversas e fundamentais contribuições a essa pesquisa. À Lilian agradeço em especial por ter participado de minha banca de Qualificação, assim como ao professor Dr. Robson Tadeu Cesila. As sempre atenciosas e acuradas observações que ambos fizeram nesta ocasião certamente enriqueceram em muito este trabalho.

Agradeço à FAPESP pelo financiamento da pesquisa.

Ao professor Dr. Stephen Harrison, da Universidade de Oxford, e ao professor Dr. Peter Brown, renomado pesquisador de Terêncio na mesma instituição, devo

especial agradecimento pelo acolhimento, orientações e sugestões de que fui enormemente beneficiada quando de minha estadia de três meses em Oxford, também fomentada pela FAPESP. Foram incontáveis os ganhos que obtive dessa experiência, tanto para o enriquecimento deste trabalho, quanto para minha vida pessoal e acadêmica.

Agradeço aos meus pais Mirian e Josias por tanto se dedicarem em minha criação e por seguirem sempre me apoiando e me servindo como exemplo e inspiração.

A cada um dos meus amigos, os de perto e os de longe, bem como familiares: tantos quantos me auxiliaram ora com palavras de ânimo, ora com gestos de incentivo, são de mesmo modo lembrados nesse momento de agradecimentos.

Agradeço imensamente ao meu esposo, André. Sua paciência, apoio e amor me motivam a buscar ser sempre melhor no trabalho e na vida.

Por fim, agradeço a Deus, Senhor da minha vida, autor da minha vocação, aquele que me dá a vida e a saúde e a quem eu retribuo dedicando-lhe meu trabalho e empenho.

Amor et melle et felle est fecundissimus (Plauto, Cist. 69)

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Obras de Referência

OCCL – HOWATSON, M. C. (ed.). *Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1989.

OLD – GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

ThLL – *Thesaurus Linguae Latinae*. Teubner, 1900-2003.

Títulos de peças de Terêncio

Adelf. – *Adelphoe* – *Adelfos*

And. – *Andria* – *Ándria*

Eun. – *Eunuchus* – *Eunuco*

Hec. – *Hecyra* – *A Sogra*

Heaut. – *Heautontimoroumenos* – *O Autoflagelador*

Pho. – *Phormio* – *Formião*

Títulos de peças de Plauto

Amph. – *Amphitruo* – *Anfitrião*

Asin. – *Asinaria* – *Asinária* (*A comédia dos asnos*)

Aul. – *Aulularia* – *Aululária* (*A comédia da panelinha*)

Bacch. – *Bacchides* – *Báquides*

Capt. – *Captivi* – *Os Cativos*

Cas. – *Casina* – *Cásina*

Cist. – *Cistellaria* – *Cistelária* (*A Comédia das Cestas*)

Curc. – *Curculio* – *Curcúlio* (*Caruncho*)

Epid. – *Epidicus* – *Epídico*

Men. – *Menaechmi* – *Os Menecmos*

Merc. – *Mercator* – *O Mercador*

Mil. – *Miles gloriosus* – *O Soldado Fanfarrão*

Most. – Mostellaria – Mostelária (A Comédia do Fantasma)

Pers. – Persa – Persa

Poen. – Poenulus – Poênulo (O Pequeno Cartaginês)

Pseud. – Pseudolus – Psêudolo

Rud. – Rudens – O Cabo

Stich. – Stichus – Estico

Trin. – Trinummus – Trinummo

Truc. – Truculentus – Truculento

Estudos sobre Teatro Romano mais citados:

Beare (1964)

BEARE, W. *The Roman Stage - a History of Roman Drama at the time of Republic*. London: Methuen & Co. Ltd, 1964.

Cardoso (2005)

CARDOSO, I. T. *Ars Plautina*. Tese de Doutorado. USP: São Paulo, 2005.

Cardoso (2006)

CARDOSO, I. T. *Estico de Plauto*. Campinas : Ed. da Unicamp, 2006.

Cardoso (2010)

CARDOSO, I. T. “Engano e ilusão em Plauto” in : Z. A. Cardoso; A. S. Duarte (org.), *Estudos sobre o teatro antigo*, São Paulo: Alameda, 2010, pp. 95-126.

Costa (2013)

COSTA, L. N da; PLAUTO. *Anfitrião*. Tradução, introdução e notas por Lilian Nunes da Costa. Campinas: Mercado de letras, 2013.

Duckworth (1994)

DUCKWORTH, G. E. *The Nature of Roman Comedy*, University of Oklahoma Press: Norman, 1994.

Rocha (2013)

ROCHA, C. M. da. *Cásina de Plauto*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
Edições de *Hecyra*:

Carney (1963)

CARNEY, T. F. (ed.) TERENCE, A. P. *Hecyra*. Ed. with a commentary by T. F. Carney. Pretoria: V & R Print, 1963.

Goldberg (2013)

GOLDBERG, S. M. (ed.) TERENCE, *Hecyra*. Ed. with a commentary by S. M. Goldberg. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Ireland (1990)

IRELAND, S. (ed.) TERENCE, A. P. *The Mother in law*. Ed. with transl., introd. and comm. by S.Ireland. Warminster: Aris & Philips, 1990.

Kauer&Lindsay (1926)

KAUER, R. ; LINDSAY, W.M. (eds.) TERENCE. *Comoediae*. New York, N.Y.: Oxford Univ. Press, 1926.

Stella (1936)

SELLA, S. (ed.) TERENCE, P. A. (aut.) *Hecyra*. Milano: Carlo Signorelli, 1936.

Thomas (1887)

THOMAS, P. (ed.); TERENCE, P. A. *Hecyra*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1887.

A Fuga da *Sogra*: Mulheres, Poesia e Humor em *Hecyra*

RESUMO

A presente pesquisa propõe o estudo da caracterização dos papéis femininos em *Hecyra* (*A sogra*), uma intrigante comédia de Terêncio (185-159 a.C.) que é muito pouco estudada no Brasil. A tradução anotada do texto serviu de ponto de partida para a análise. Nesta, primeiramente, observando de que modo os Prólogos narram os acontecimentos das duas primeiras tentativas de representação de *Hecyra*, propomos uma interpretação que destoa da leitura “literal” normalmente dedicada a tais passagens. Na análise das cenas propriamente ditas, atentamos para o modo como se introduz uma temática central à peça, a saber: o conflito entre mulheres e entre os sexos (incluindo violência sexual e misoginia). Levamos em conta sobretudo a linguagem poética de Terêncio (com destaque à presença de metateatro), bem como a caracterização de personagens e situações pertinentes ao repertório da *fabula palliata*. Essa atenção à poesia terenciana revela-se fundamental para se perceberem aspectos humorísticos pouco apreciados em *Hecyra*.

Palavras-chave: Terêncio, *Hecyra*, comédia latina, prólogos, feminino

ABSTRACT

This study analyzes the characterization of the female roles in *Hecyra* (*The mother-in-law*), an intriguing play by Terence (185-159 BC) that is not very much studied in Brazil. The annotated translation of the play, presented in this study, was the starting point for the analysis. A closer reading of the way the prologues narrate the previous attempts of staging the play itself has led to a less *verbatim* reading of those passages. The analysis of the first scenes privileged the way a central theme to the play is introduced: the conflicts between women and between genders (including sexual violence and misogyny). Special attention is given to the Terentian poetic language, to the presence of metatheatre as well as of characters and situations pertaining to the repertoire of the *fabula palliata*. Such an attention o Terentian poetry shows itself essential to the perception of laughable aspects in *Hecyra*.

Key-words: Terence, *Hecyra*, Roman comedy, prologues, women.

SUMÁRIO

Lista de abreviaturas e siglas	12
Apresentação	15
I – Introdução	19
1.1 Notas didascálias.....	20
1.2 Notícias sobre os textos terencianos do fim da República à Antiguidade Tardia.....	24
1.3 Manuscritos de <i>Hecyra</i>	27
1.4 Comentadores antigos de Terêncio.....	38
1.5 Edições modernas.....	42
II – Fugindo da Sogra: os prólogos de <i>Hecyra</i>	44
2.1 <i>Populus</i> : estúpido ou estupefato?.....	47
2.2 Novamente nova?.....	50
2.3 Uma <i>narratio</i> metapoética.....	52
III – As personagens de <i>Hecyra</i> e o repertório da <i>palliata</i>	57
3.1 <i>Meretrices, Matronae</i> e o primeiro ato da comédia.....	57
3.2 <i>Feminarum potestas</i>	71
IV – Descobertas, surpresas e caracteres revelados	88
4.1 Personagens masculinas e a caracterização das mulheres.....	88
4.2 As sogras que fogem: Mírrina, Sóstrata e o feminino em <i>Hecyra</i>	102
4.3 Efeitos e contrastes na caracterização de Báquide e da <i>anagnórisis</i> em <i>Hecyra</i>	119
V – Conclusão	1136
VI – Texto latino e tradução comentada	141
6.1 Texto latino.....	141
6.2 Tradução.....	171
VII – Bibliografia	224

APRESENTAÇÃO

Nosso interesse na comédia *Hecyra* se manifestou desde a graduação, quando desenvolvemos, sobre a peça, uma pesquisa de Iniciação Científica¹. Dentre as seis comédias de Públio Terêncio (*Publius Terentius*, 185-159 a.C.) que foram legadas à modernidade, essa peça comumente traduzida como *A Sogra* chamou-nos atenção pela peculiaridade de alguns aspectos nela presentes, a saber: a existência de dois prólogos; a ocorrência de uma sogra, personagem feminina atípica na Comédia Nova grega e romana remanescente; bem como a impressão de misoginia provinda de uma primeira leitura do texto.

Conforme pudemos observar nessa primeira etapa do trabalho com *Hecyra*, os dois prólogos são, como na comédia *Cásina* de Plauto², *retractationes*, i.e. acréscimos ao que teria sido o texto para uma primeira montagem da peça. Mas, diferentemente do que se aponta na reapresentação da bem-sucedida comédia plautina, em *Hecyra* referências a prévias apresentações da comédia indicam que houve tentativas frustradas de montagem. Como é comum acontecer em Terêncio, muitos dos estudos consultados afirmam que os prólogos não chegam a tratar do argumento da peça³, de forma que o tema dos conflitos femininos (cuja singularidade em *Hecyra* já vem sendo apontada nos estudos sobre nosso autor) tornar-se-á evidente apenas em seguida, nas primeiras cenas da comédia.⁴

Por meio de tradução anotada da peça na íntegra, o estudo proposto para o Mestrado, que contou inicialmente com apoio do CNPQ e passou a ser fomentado pela FAPESP⁵, visava a dar continuidade à pesquisa de Iniciação Científica ampliando-a e a aperfeiçoando. Desta feita apresentaremos uma tradução integral da peça e um estudo introdutório. Nele, observaremos mais de perto como o restante da ação vai se relacionar com as duas instâncias de introdução d'*A Sogra*: os prólogos e as duas cenas do primeiro ato.

Além disso, no estudo consideramos também a questão da misoginia presente nessa comédia, aspecto que nos pareceu responsável por uma suposta seriedade na peça.

¹ A pesquisa de IC foi realizada com apoio da FAPESP, processo 2012/00726-9, concluído em 12/2012.

² Sobre a *retractatio* em *Cásina*, cf. Rocha (2013, pp. 13-17).

³ Tal técnica terenciana foi elogiada por Donato em comentário *ad And* (Cf. Costa, 2014, p. 65).

⁴ Cf. Conte (1994, pp. 92-104), Duckworth (1994, pp. 236-268.), Hunter (1989), Konstan (1986, pp. 130-141) e Parker (1996, pp. 585-617).

⁵ Processo 2014/12723-0.

Quanto a isso, nosso interesse é observar até que ponto efeitos humorísticos, ou mais sérios, de certas passagens com afirmações contra mulheres podem ser apreendidos ao se observar a comédia como um todo, e ainda o modo como ela se insere na tradição cômica da Comédia Nova grega (*Néa*) e romana (*fabula palliata*). Para tratar desse aspecto, buscamos responder à questão acerca do modo como a linguagem poética terenciana (inclusive a presença de metateatro) influi na caracterização de personagens e situações ao longo da comédia por inteiro e na produção de efeitos risíveis em *Hecyra*.

Dessa forma, o estudo se divide em quatro capítulos. No primeiro deles, a tradução das didascálias nos propiciou ensejo para tratar, na medida em que as evidências o possibilitam, do contexto de produção, recepção e transmissão do texto da comédia *Hecyra*. Resultados de uma breve investigação acerca de hipóteses quanto ao estabelecimento do texto terenciano que nos foi legado estão sumarizados nessa Introdução.

No segundo capítulo, intitulado “Fugindo d’*A Sogra*: os prólogos de *Hecyra*”, os prólogos foram considerados não como pura informação referencial, factual; procuramos vê-los enquanto momentos de transição entre o mundo dos espectadores e o mundo da ficção da peça. Por isso, procuramos evidenciar nos seus versos, compostos em senários iâmbicos e elaborados poeticamente, uma função metapoética.

Em seguida, no capítulo III, de título “As personagens de *Hecyra* e o repertório da *palliata*” analisamos o modo como, na comédia em apreço, leva-se em conta o uso do repertório de situações e de personagens observáveis em textos do gênero poético em que Terêncio se insere, a Comédia Nova romana. Dessa forma, analisamos convenções e singularidades das cenas da peça nas quais Terêncio apresenta as personagens de *Hecyra*, e pudemos observar um jogo de aparências, nomeadamente, de impressões quanto às personagens e quanto à imagem dos tipos femininos em geral (meretrizes, *uirgo*, matronas) vão sendo, paulatinamente, afirmadas e, em seguida, desmentidas ou relativizadas.

Visando ainda à pesquisa sobre imagens de mulher na peça, no quarto capítulo desta Dissertação, intitulado “Descobertas, surpresas e caracteres revelados”, foram relevantes também alguns estudos que priorizam a caracterização das personagens masculinas, que estão em evidência a partir do terceiro ato. Nosso interesse ali será confrontar a misoginia supostamente existente na comédia como um todo com a forma como os homens (a saber o escravo Parmenão, os *senes* Láquede e Fídipo e o jovem

protagonista Pânfilo) são apresentados nesta peça⁶. Na sequência do capítulo IV, observamos como a presença de elementos metateatrais fazem menção, ainda que indiretamente, aos conflitos tanto de gerações quanto no âmbito conjugal que estão presentes em *Hecyra*. Tratamos ainda de questões centrais ao enredo, tais como a violência sexual e as diferenças na caracterização desse evento em relação a outras comédias do mesmo gênero poético; e o modo como se dá a tipificação das duas sogras da comédia: Sóstrata e Mírrina. Por fim, atentamos mais especificamente para a caracterização de Báquide, a personagem meretriz que, embora apareça apenas no final da peça, desempenha um papel importante, já que é responsável pelo reconhecimento que traz o desfecho ao enredo. Uma conclusão retoma as questões levantadas ao longo desta dissertação e sumariza os resultados obtidos por nossa pesquisa.

A tradução em prosa e anotada das didascálias, prólogos e da comédia completa compõe a sexta e última seção desta dissertação. Adotamos o texto latino da edição de Kauer e Lindsay, publicada na coleção *Oxford Classical Texts (OCT)*. Nessa empreitada, foram muito úteis os comentários da mais recente edição da peça *Hecyra*, de S. Goldberg (2013), publicada pela editora de Cambridge. Não obstante, foram consultadas as demais edições, traduções e comentários indicados na bibliografia, sobretudo os de Thomas (1887), Stella (1936), Barbsy (2001), Carney (1963) e Ireland (1990). A versão já existente em português europeu de Walter de Medeiros foi também levada em conta em nossas opções de tradução e notas, que, por sua vez, são direcionadas para o português brasileiro. Dentre os dicionários empregados na tradução, destacamos o *Oxford Latin Dictionary (OLD)* e o de Torrinha; deste tiramos a maioria das traduções dos nomes próprios. Apontamos também, como obra de referência relevante e bastante utilizada em nosso estudo, o *Thesaurus Linguae Latinae (ThLL)*.

Nosso método tem a tradução como ponto de partida para o estudo do texto latino. No processo, procura-se atentar para as particularidades da linguagem terenciana, tais como formulações próprias do latim arcaico, bem como recursos poéticos e retóricos que compõem o estilo adotado pelo autor. Quando não nos foi possível reproduzir tais aspectos estilísticos do texto latino em nossa tradução, procuramos anotá-los em forma de glosa. Nas notas também ressaltamos a forma como Terêncio

⁶ Uma metodologia semelhante a essa já foi adotada por Rocha (2015) em sua leitura da misoginia e dos papéis femininos na comédia plautina, com ênfase no modo como as personagens masculinas se expressam em relação aos femininos.

introduz suas personagens ao palco e a relação que os diálogos e situações estabelecem com a caracterização das personagens de *Hecyra*.

Durante o estudo, pudemos observar características da linguagem em *Hecyra* como uso de construções referentes ao mundo das artes cênicas, repetição vocabular enfática, sintaxe elaborada, metáfora militar. Esses aspectos são apreciados com auxílio de estudos como Lindsay (1936), Palmer (1974), Karakasis (2005), Vincent (2013). Ainda que mais voltados para a retórica ensinada no século IV d. C., vários dos comentários de Donato à peça também são levados em conta (mas analisados com cautela) quando da tradução e elaboração de notas.

Além disso, as análises da peça, amparadas em bibliografia secundária que tratam sobretudo do humor e das convenções concernentes à comédia terenciana, visam a responder às questões colocadas quanto ao estatuto das mulheres e ao humor na peça, sempre procurando ver em que medida as personagens e situações correspondem ou não ao que se conhece do restante da *fabula palliata*.

I- INTRODUÇÃO

Representada pela primeira vez no ano 165 a. C. (e pela segunda e terceira em 160 a. C.),⁷ *Hecyra* conta a história de um jovem de nome Pânfilo (*Pamphilus*) que por imposição de seu pai, vê-se obrigado a se casar com uma moça por quem não está apaixonado (*Hec.* 118-124), mas a quem virá a amar com o passar de certo tempo (*Hec.* 164-169). Ao regressar de uma viagem, durante a qual a jovem esposa Filomena (*Philumena*) havia sido deixada em casa junto com a sogra Sóstrata (*Sostrata*), mãe de Pânfilo, ele descobre que sua esposa havia dado à luz um filho e voltado para a casa de seus pais (*Hec.* 183-186). O regresso da moça à casa paterna tem como motivo o fato de que a criança não poderia ser legítima (*Hec.* 284), porquanto o tempo em que os cônjuges estavam juntos era menor do que o período de gestação. Pânfilo havia prometido à mãe da moça guardar segredo sobre a gravidez, a fim de manter as aparências. Por isso, ele não refuta uma desconfiança levantada a certo momento: a de que o motivo da partida da esposa se deveria a uma típica desavença entre nora e sogra (*Hec.* 576). Diante das suspeitas, a mãe de Pânfilo, sogra de Filomena, deixa a própria casa para evitar maiores problemas. A trama se resolverá por meio de uma convenção cômica: o reconhecimento de um anel pertencente a Filomena e que estava na posse da meretriz Báquide (*Bacchis*) (*Hec.* 813), ex-amante de Pânfilo. O jovem o havia entregado à meretriz após tê-lo furtado de uma moça que ele próprio violentara havia meses. Portanto, descobre-se que a jovem violentada era a própria Filomena, que engravidara de seu próprio marido por ocasião do estupro. Assim, tem-se restituída a honra da jovem e reconhecida a legitimidade do filho.

O estudo da comédia *Hecyra* (*A Sogra*) de Terêncio (*Publius Terentius Afer*) se dá, na presente pesquisa, de modo associado à tradução da peça. Isso porque é no processo tradutório que procuramos atentar às opções estilísticas, poéticas e retóricas do texto. Esses aspectos serão retomados no estudo introdutório às passagens, dessa feita abordando-os à luz da singularidade de *Hecyra* em meio às convenções de seu gênero poético. Visamos, pois, a discorrer sobre semelhanças, bem como discrepâncias na caracterização das personagens dessa comédia com relação às de outros dramas do repertório da Comédia Nova (*Néa*).

⁷ Sobre as datas de representações da peça, cf. vv. 5-10 na *Didascalía*.

O estudo se centra em dois aspectos intrigantes de *Hecyra*. O primeiro deles diz respeito aos prólogos. Não raro encontramos nos manuais a tradicional interpretação que privilegia a ideia do fracasso da comédia junto ao público. Nossa hipótese é de que um olhar mais atento à forma do texto possa nos levar a uma interpretação diferente da leitura “literal” que normalmente é dedicada aos prólogos de *A Sogra*.

O segundo aspecto diz respeito à temática da misoginia, que nessa comédia parece ser responsável por uma suposta seriedade na peça. Nosso interesse é observar até que ponto efeitos humorísticos ou mais sérios de passagens com tal teor podem ser apreendidos do contexto da comédia, e em que medida teriam sido abordados na bibliografia secundária a ser analisada.

Considerar ambos os aspectos acima referidos exige que se leve em conta o contexto e as condições de produção e recepção do espetáculo, bem como do texto terenciano. Sobre isso, além do que é descrito pelos próprios dois prólogos de nossa comédia⁸, há outros textos, tais como, notas didascálicas, escritos de autores de época posterior à de Terêncio e a tradição manuscrita propriamente dita, que nos remetem à forma como o texto foi estabelecido e transmitido ao longo dos séculos. Uma breve apreciação dessas referências será exposta a seguir.

1.1. Notas didascálicas

Cada uma das comédias de Terêncio foi precedida de um conjunto de notas de produção às quais chamamos “didascálicas” (*didascaliae*), e que foram transmitidas juntamente com os manuscritos. Segundo Goldberg (2013, p. 84), o nome ecoa o termo aristotélico Διδασκαλῖαι (de διδασκαλοῖ, “produtores”). É incerta a origem de tais notas, mas, de acordo com o estudioso, ainda que corrompidas, há a probabilidade de que tenham derivado de anotações dos grupos de atores, que foram amalgamadas e uniformizadas por estudiosos já na Antiguidade e em períodos subsequentes. Tais estudos em Roma antiga são associados, entre outros, a Marco Terêncio Varrão (*Marcus Terentius Varro*, 116 – 27 a. C.) e a seu professor Lúcio Élio Estilão (*Lucius Aelius Stilo*, 154 – 74, século I a. C.). Varrão teria tratado da questão das didascálicas nas obras

⁸ Para uma análise dos prólogos de *Hecyra*, ver a seção II deste estudo. Uma versão prévia do resultado da investigação acerca desses mesmos prólogos foi exposta em nossa monografia de final de curso, defendida em 2012, e (sucintamente) em Lazaro (2011).

intituladas *De scaenicis originibus* e *De actionibus scaenicis libri III*⁹. São também preservadas notas de introdução à peça escritas no século IV d.C. por Élio Donato (*Aelius Donatus*)¹⁰, que contêm referências similares em formato narrativo.

Há duas didascálias escritas para a comédia *Hecyra*. Uma delas consta no manuscrito A, a outra, no manuscrito Σ ¹¹. Sua brevidade nos permite reproduzi-las abaixo (para notas mais detalhadas, ver seção V deste estudo):

DIDASCALIA I (secundum A)

INCIPIIT TERENTI HECYRA: ACTA LVDIS MEGA-
LENSIBUS SEXTO IVLIO CAESARE CN. CORNELIO
DOLABELLA AEDILIBVS CVRVLIBVS: MODOS FECIT
FLACCVS CLAVDI TIBIS PARIBVS TOTA: GRAECA
MENANDRV: FACTA EST V: ACTA PRIMO SINE PROLO- [5]
GO DATA; SECVNDO CN. OCTAVIO TITO MANLIO COS-
RELATA EST LVCIO AEMILIO PAVLO LVDIS FVNERA-
LIBVS; NON EST PLACITA; TERTIO RELATA EST Q.
FVLVIO LVC. MARCIO EDILIBVS CVRVLIBVS: EGIT
LVC. AMBIVIUS LVC. SERGIVS TURPIO; PLACVIT [10]

Didáscalia I (segundo o manuscrito A)

Aqui começa *A Sogra* de Terêncio. Foi apresentada nos jogos megalésios. Sexto Julio César e Gneu Cornélio Dolabela eram edis curuis. A música foi totalmente composta com flautas de mesmo tamanho por Flaco, escravo de Claudio. Foi a quinta peça adaptada de uma grega de Menandro. A primeira apresentação, durante o consulado de Gneu Otávio e Tito Mânlio, foi feita sem prólogo. Foi representada pela segunda vez nos jogos fúnebres em homenagem a Lúcio Emílio Paulo. Não obteve sucesso. Pela terceira vez foi representada, quando Quinto Fúlvio e Lucio Marcio eram edis curuis. Foi encenada por Lucio Ambívio Turpião e Lucio Sérgio (Turpião): obteve sucesso.

Nesta didascália, temos referências ao título da comédia latina (*A Sogra*), às ocasiões em que teria sido apresentada (festival oficial do calendário romano, jogos megalésios, e em jogos fúnebres)¹², ao nome dos patrocinadores (que eram edis curuis) ou do homenageado (Lúcio Emílio Paulo) nas respectivas ocasiões. As referências às personagens históricas e políticas (cônsules e edis) servem como indicação das datas de montagem (as quais apontaremos abaixo). Mas no texto se menciona ainda que o autor do modelo grego de que teria sido adaptada seria Menandro (342 – 292 a. C.), o que

⁹ Cf. “Varro”, 2, *Brills New Pauly*.

¹⁰ Sobre Donato e seus comentários às comédias de Terêncio, ver item 1.4 “Comentadores antigos de Terêncio” deste estudo.

¹¹ Sobre a questão das famílias de manuscritos de Terêncio, ver o item 1.3 “Os Manuscritos de *Hecyra*”.

¹² Sobre essas ocasiões de apresentação na época de Terêncio, cf. Taylor (1937, pp. 184-304); Beare (1964, pp. 162-3) e Marshall (2006, pp. 16-20). Sobre os festivais em Roma antiga, cf. Brandt e Iddeng (2012, pp. 01 –08) e Iddeng (2012, pp. 11-31).

contrasta com a afirmação de que teria sido Apolodoro de Caristo (300 – 260 a. C.), esta constante no comentário de Donato a *Hecyra*¹³ (cf. item 1.4).

Esta didascália aponta outras características do espetáculo, como o tipo de acompanhamento musical indicado (flautas de mesmo tamanho), que era comum na comédia paliata¹⁴. Mas a afirmação de que a peça, na primeira apresentação, não teve prólogo é de compreensão incerta (conforme discutiremos em notas à tradução do texto). Ainda conforme essa didascália, a comédia não agradou (relato compatível com os prólogos, *Hec.* 1–8 e *Hec.* 9–57), mas isso ali se diz apenas quanto à segunda apresentação, não quanto à primeira, também fracassada segundo os prólogos (*Hec.* 1–8), nem quanto à terceira.

Comparemos com a segunda transmitida a didascália acima transcrita:

II (secundum Σ)

INCIPIT <TERENTI> HECYRA: ACTA LVDIS ROMANIS
SEX. IVL. CAES. CN. CORNELIO AEDILIBVS CVRV-
LIBVS: NON EST PERACTA: MODOS FECIT FLACCVS
CLAVDI TIBIIS PARILIBVS TOTA[M]: CN. OCTAVIO
T. MANLIO. COS. RELATA EST ITERVM L. AEMELIO
PAVLO LVDIS FVNEBRIVS: RELATA EST TERTIO
Q. FVLVIO L. MARTIO AEDIL. CVRVL.

Didascália II (segundo o manuscrito Σ)

Aqui começa *A Sogra* (de Terêncio). Foi encenada nos Jogos Romanos quando Sexto Julio César e Gneu Cornélio eram edis curuis: não foi encenada até o fim. A música foi totalmente composta com flautas de mesmo tamanho por Flaco, escravo de Claudio. Os cônsules eram Gneu Otávio e Tito Mânlio. Foi rerepresentada uma segunda vez durante os jogos fúnebres em homenagem a Emílio Paulo. Foi pela terceira vez representada quando Quinto Fúlvio e Lucio Marcio eram edis curuis.

Nesta segunda didascália, as mesmas personagens históricas referenciadas na primeira (edis curuis e cônsules) são citadas, o que torna as datas de representação aqui indicadas compatíveis com aquelas da didascália transmitida no manuscrito A. No entanto, há uma divergência concernente à ocasião da primeira tentativa de encenação

¹³ Cf. o *Praefatio* de Donato I, 1: “Dizem que o modelo grego desta comédia é de Apolodoro, pois, tanto esta quanto a comédia Formião, dizem que são traduzidas do mesmo autor, uma vez que as quatro restantes são comédias de Menandro.” (*Haec fabula Apollodori dicitur esse Graeca, nam et ipsa et Phormio ab eodem dicuntur esse translateae, cum reliquae quattuor sint Menandri comici.*)

¹⁴ Há referência às flautas de mesmo tamanho em notas didascálias a outras comédias de Terêncio (cf., por exemplo, a didascália de *And.*). Moore (2012, pp. 26-35) discorre sobre a presença desse tipo de acompanhamento em outras comédias do gênero.

da comédia. Enquanto na primeira didascália somos informados de que a montagem se dera nos jogos megalésios (*ludi Megalenses*), aqui a informação é de que a primeira encenação, fracassada, teria ocorrido nos jogos romanos (*ludi Romani*). Os estudiosos¹⁵ têm assumido como correta a referência presente na didascália do manuscrito A. Goldberg (2013, p. 86) supõe que, na redação da segunda didascália, pode ter havido uma confusão entre a primeira e a terceira representação, já que esta, conforme se crê com base em Donato, teria acontecido nos *ludi Romani*. Nenhuma das notas didascálias, como pudemos observar, explicita o festival em que se deu a terceira encenação de *Hecyra*, mas apenas fazem referência à data, indicando quem eram os edis curuis à época.

Embora alguns erros e contradições sejam apontados em alguns aspectos das didascálias¹⁶, é com base nelas que, em contraste com outros testemunhos antigos, deduz-se parte das informações sobre datas e contextos das representações da comédia na Antiguidade. Em termos gerais, estudiosos costumam concordar que *Hecyra* teria sido, pois, representada nas seguintes ocasiões (cf. Goldberg, 2013, p. 11; Beare, 1964, p. 94; Ireland, 1990, p. 2):

165 a. C. Jogos Megalésios (jogos em homenagem à deusa Cibele, realizados regularmente no mês de abril);¹⁷

160 a. C. Jogos fúnebres em homenagem a Lúcio Emílio Paulo (*Lucius Aemilius Paulus*);¹⁸

160 a. C. Jogos Romanos (jogos em homenagem ao deus Júpiter, realizados regularmente no mês de setembro).¹⁹

¹⁵ Cf. Taylor (1937, p. 290); Ireland (1990, p. 23). Ver também verbete *ludi*, III, D no *Brills New Pauly*.

¹⁶ Cf. notas a nossa tradução do texto, na seção 5.2 deste estudo.

¹⁷ Aqui se segue a didascália I, nomeadamente o trecho “foi apresentada nos jogos megalésios” (*acta ludis megalensibus*), a despeito do trecho “foi encenada nos Jogos Romanos” (*acta ludis romanis*) da didascália II.

¹⁸ Segue-se informação presente em ambas didascálias, nos trechos “foi representada pela segunda vez nos jogos fúnebres em homenagem a Lúcio Emílio Paulo” (*secundum... Lucio Aemilio Paulo ludis funeralibus*), didascália I e “Foi reapresentada uma segunda vez durante os jogos fúnebres em homenagem a Emílio Paulo” (*relata est iterum L. Aemilio Paulo ludis funeralibus*), didascália II.

¹⁹ Conforme apontamos, não há menção à ocasião da terceira encenação da comédia nas notas didascálias. Estudiosos modernos presumem que tenha ocorrido nos Jogos Romanos, baseando-se nos comentários de Donato à peça (cf. Goldberg, 2013, p. 11; Beare, 1964, p. 94).

1.2 Notícias sobre os textos terencianos do fim da República até a Antiguidade

Tardia

Além das informações deduzidas das referidas notas de produção, alguns estudiosos especulam sobre o que poderia ter acontecido com o texto da comédia terenciana desde o período republicano até a época imperial.²⁰ Uma das hipóteses, relatada por Victor (2013, p. 343), é a de que os textos de Terêncio teriam começado a circular entre um público leitor ainda durante a vida do autor, até os tempos de Varrão (116 – 27 a. C.) e Cícero (106 – 43 a. C.)²¹. Nessa linha, o estudioso crê também que um texto escrito para atuação precedera o literário e servira de base para a composição daquele que teria sido arquétipo das duas famílias de manuscritos terencianos. Desse texto para atuação, algumas alterações teriam sido transmitidas aos manuscritos, as quais costumam ser explicadas como *retractationes*, i. e. variações ocorridas no contexto da encenação da comédia.

No entanto, para os pólogos das representações, é difícil apurar com precisão que passagens teriam sido alteradas dessa forma. Um trecho de *Hecyra* é citado tanto por Victor (2013, p. 343), quanto por Goldberg (2013, pp. 188 – 9) como sendo exemplo de *retractatio*:

LA. at haec amicae erunt, ubi quam ob rem adueneris rescicent.
PH. at easdem amicas fore tibi promitti rem ubi cognorint; (Hec 790-1)

LA. Mas elas se tornarão suas amigas, quando souberem o motivo por que você foi até lá.

Fi. E eu também prometo a você que elas serão suas amigas quando conhecerem o motivo.

Nessa passagem, temos dois versos com sentido duplicado, e tal duplicação é considerada, por ambos os estudiosos acima citados, um provável acréscimo não terenciano. O segundo verso (*Hec. 791*) não é lido no manuscrito A e é posicionado em lugar diferente – após *Hec. 783* – no manuscrito E. Embora Goldberg (2013, p. 188) ressalte o fato de que *Hec. 791* é o verso comentado por Donato e não o anterior, assim mesmo, o estudioso não o reconhece como uma composição de Terêncio. Marouzeau

²⁰ Ver *Latin Comedy*, A, no *Brills New Pauly* (acessado em 28/06/2016).

²¹ Sobre hipóteses quanto às comédias de Terêncio terem sido lidas ainda na Antiguidade, cf. Questa, Rafaelli (1992, pp. 142-5). Ver também Chiarini (1998, pp. 171 – 179).

([1947]¹1994, p. 80) por sua vez, em sua edição de *Hecyra* publicada pela coleção Les Belles Lettres, considera *Hec. 791* apócrifo.

Ora, a questão da duplicidade é um dos critérios efetivamente elencados por estudiosos de crítica textual como indícios que podem levar a uma suspeita de adulteração do texto originalmente composto pelo autor antigo²². Contudo, a questão da repetição (em termos de forma e de matéria) tem sido revista e considerada como, por exemplo, um fator estilístico usado, com vários efeitos, em poesia²³. Por esse motivo, não descartamos a possibilidade de ambos os versos serem de fato composições terencianas, uma vez que, no contexto dramático, a repetição se ameniza pelo fato de os versos serem atribuídos à fala de personagens diferentes e de não serem idênticos. Desse modo, poderíamos considerar que a personagem Fídipo repetiria o que fora dito por Láquede para, por exemplo, conferir ênfase ao enunciado. Quaisquer dessas hipóteses dificilmente poderiam ser comprovadas, no entanto aqui nos servem para exemplificar alguns dos aspectos problematizados nos estudos sobre transmissão e estabelecimento do texto da peça *Hecyra*.

Representações das comédias terencianas teriam sido ainda documentadas no primeiro século desta era (ver *Latin Comedy, A*, no *Brills New Pauly*). Segundo Cain (2013, p. 381), inúmeros testemunhos literários e arqueológicos sugerem que Terêncio continuara a ser ocasionalmente encenado – não se sabe se em locais públicos ou em eventos privados – até o século III²⁴ e, possivelmente, no século IV.²⁵ Não é certo o momento em que as peças de nosso autor teriam deixado de ser encenadas publicamente, no entanto parece ser consensual que no século V de nossa era suas comédias já teriam feito uma quase que completa transição dos palcos para a literatura.

Cain (2013, p. 382) nos lembra o fato de que Terêncio obteve um consolidado reconhecimento em outra importante instituição romana, a escola. Em algum momento, ainda do século II a. C., a partir do nascimento de Cícero (106 a. C), a comédia

²² Cf. West (2002, pp. 28-9).

²³ Cf. Wills (1996).

²⁴ Cf. Grant (1986, p. 21), que interpreta ilustrações dos manuscritos medievais terencianos como possíveis testemunhos de representação da comédia no século III de nossa era. Ver ainda item 1.3 deste trabalho.

²⁵ Sobre representação das comédias terencianas nesse período, Cain (2013, p. 381) faz referência aos estudos de Bieber 1961, pp. 230–1; Jocelyn 1967, pp. 48–50; Jory 1986, pp. 149–50; Webster 1995, pp. 72–6; May 2006, pp. 16–44; cf. Green 1985 e Jones 1993. A seguinte passagem do comentário de Donato à peça *Andria* é tomada como um dos testemunhos de que a comédia fora encenada no século IV d. C.: “Note como não poucos versos dessa comédia são atribuídos à Mísis, que é uma personagem feminina, quer seja ela interpretada por homens, como no tempo dos nossos antepassados, quer por mulheres, como vemos agora” (*et vide non minimas partes in hac comoedia Mysidi attribui, hoc est personae femineae, sive haec personatis viris agitur, ut apud veteres, sive per mulierem, ut nunc videmus. Ad And. 716*).

terenciana já se teria tornado literatura escolar. Ao que parece, Terêncio foi, juntamente com Cícero (106 – 43 a. C.), Salústio (86 – 34 a. C.) e Virgílio (70 – 19 a. C.), um dos principais autores canônicos na educação durante o período imperial romano²⁶.

De acordo com o que relata Cain (2013, p. 384), o estudo de obras de Terêncio durante a Antiguidade Tardia não teria ficado restrito ao ensino de gramática, nem ao ambiente escolar. O bispo gaulês Sidônio Apolinário (*Sidonius Apollinaris* 431–489 d. C.) é citado como exemplo de um aristocrata, instruído em literatura e na obra de Terêncio, que transmitira tal conhecimento ao filho em ambiente doméstico. Em uma carta dirigida a dois amigos, Sidônio teria descrito um momento no qual ele e o filho liam a comédia *Hecyra* juntos:

Nuper ego filiusque communis Terentianae Hecyrae sales ruminabamus; (...) Legebamus pariter laudabamus iocabamurque et, quae vota communia sunt, illum lectio, me ille capiebat.
(Sid. Apol. *Epist.* 4.12.1–2)

Outro dia, meu filho e eu estávamos ruminando o humor da *Hecyra* terenciana. (...). Líamos e ao mesmo tempo elogiávamos e brincávamos, e, assim, o que é um desejo que temos em comum, a leitura encantava-o, e ele a mim.

Note-se nesse trecho da epístola o modo como é dito que o bispo e seu filho estavam “ruminando os gracejos”²⁷ (*sales ruminabamus*) do texto terenciano, bem como que ambos “brincavam”, “faziam gracejos” (*iocabamurque*) na medida em que liam. Está explícito o fato de que eles apreciavam a comédia, sua matéria e sua forma. Para nós, tal passagem é significativa, não apenas por testemunhar acerca da prática do estudo de Terêncio em ambiente privado, mas, sobretudo, por mostrar que a comédia *Hecyra* teve sim seus admiradores na Antiguidade Tardia, a despeito do que se comumente acredita, isto é, de que ela teria sido rejeitada ou mal apreciada em comparação às outras cinco comédias do mesmo autor²⁸.

²⁶ Dentre os autores antigos que mencionam as comédias de Terêncio como componente canônico escolar, estão Casidoro (*Inst.* 1.15.7) e Arisiano Messio, em sua gramática intitulada *Exempla elocutionum ex Vergilio, Sallustio, Terentio, Cicerone digesta per litteras* (395 d. C.).

²⁷ Sobre *salis* denotando “graça” ou “riso”, cf. Cícero (*De or.* II, 98), Catulo (por exemplo, nos poemas 12 e 86), Horácio (*Sermones* I, 9, 65) e Quintiliano (*De risu*, 15). Quanto ao último, cf. Miotti (2010, p. 96).

²⁸ Sobre a má reputação de *Hecyra* e visões que se contrapõem a esse consenso, conferir Lazaro (2011) e seção III deste estudo.

1.3 Os Manuscritos de *Hecyra*

Segundo Reeve (1983, p. 413), o texto das comédias terencianas foi transmitido por dois caminhos diferentes: o manuscrito A (ou *codex Bembinus*), e um ancestral de famílias de manuscritos perdido, conhecido como Σ^{29} .

O manuscrito A³⁰

Copiado em torno de 500 d. C., A é reconhecidamente o manuscrito mais antigo, sendo por isso em geral considerado de grande valor³¹, bem como pelo fato de preservar o texto terenciano em bom estado de legibilidade. Também conhecido como “Codex Bembinus”, pertenceu a uma família veneziana durante o Renascimento. Agora é mantido na biblioteca do Vaticano.

O copista e uma outra mão (designada como A² na edição de Kauer&Lindsay, 1926) fizeram poucas correções em tinta marrom, as quais são frequentemente consideradas valiosas para os editores. As outras correções (indicadas por meio da inscrição *Iov.*) são, segundo Victor (2013, p. 345), formuladas a partir de fonte pobre³², além de muito marcadas por interpolações. Tais correções são amiúde mencionadas no aparato crítico das edições consultadas.³³

No manuscrito A, *Hecyra* é a penúltima na ordem transmitida: *Andria* – *Eunuchus* – *Heautontimorumenos* – *Phormio* – *Hecyra* – *Adelphoe*.

²⁹ Ver também Goldberg (2013, pp. 43-47), Victor (2013, pp. 344-347) e Ireland (1990, pp. 18-19).

³⁰ Para informações sobre os manuscritos terencianos, baseamo-nos sobretudo em Reeve (1983), Victor (2013) e Goldberg (2013).

³¹ Cf., no entanto, West (2002, p. 60), segundo quem a idade do manuscrito não serve necessariamente de orientação para a sua qualidade. O autor cita ainda um capítulo de Pasquali (1988) intitulado *Retentiores, non deteriores*, no qual o estudioso, protestando contra a tendência de se equiparar esses dois termos, argumentou que as melhores leituras só se encontram, por vezes, preservadas entre os manuscritos mais tardios (Pasquali 1988, pp. 43-108).

³² “The scribe and one other hand (“A2” in the Oxford editions) have made a small number of corrections in brown ink; these are often of high value. The other ancient corrections (“Iov.”) are drawn from a poor source, much marked by interpolation” (Victor 2013, p. 345).

³³ Ainda relacionados ao manuscrito A, existem dois papiros e um palimpsesto antigo. Em nenhum deles consta *Hecyra*: Pa Wien, Papyrussammlung der Österreichische Nationalbibliothek, L 103 = CLAX.1537. Pedacos de *Andria* III.2 - III.4; IIb P. Oxy. 2401 = CLA Supl. 1717. Fragmentos substanciais a partir da segunda metade de *Andria*; Sa Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, 912 = VII.974 CLA, onze linhas de *Heautontimorumenos* (Victor 2013, p. 345).

O ancestral Σ e seus sucessores: famílias γ e δ

Considera-se que mais de 700 manuscritos medievais derivam de um ancestral perdido (Σ). Tais manuscritos são conhecidos coletivamente como família calliopiana devido ao fato de, em sua maioria, conter uma subscrição com o nome *Callipius*, um escoliasta desconhecido que fizera intervenções no texto das comédias. Segundo essa hipótese, do arquétipo Σ originam-se duas famílias principais: γ e δ .

À família γ pressupõe-se ainda um ancestral perdido, conhecido como Γ , sobre o qual se supõe que foi um livro suntuoso e ilustrado. Segundo Reeve (1983, p. 413), a hipótese é de que, a julgar pelo estilo das ilustrações constantes nos manuscritos transmitidos, eles teriam sido originalmente feitos num arquétipo datado de 400 d. C., e colocadas ao longo do texto em conformidade com o cabeçalho de cada cena. Essas gravuras teriam sido copiadas nos descendentes do arquétipo Γ . Três manuscritos do século IX são considerados cópias próximas:

C Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana Vat. lat. 3868.

Y Paris, Bibl. Nationale de France, lat. 7900. Corbie.

P Paris, Bibl. Nationale de France, lat. 7899.

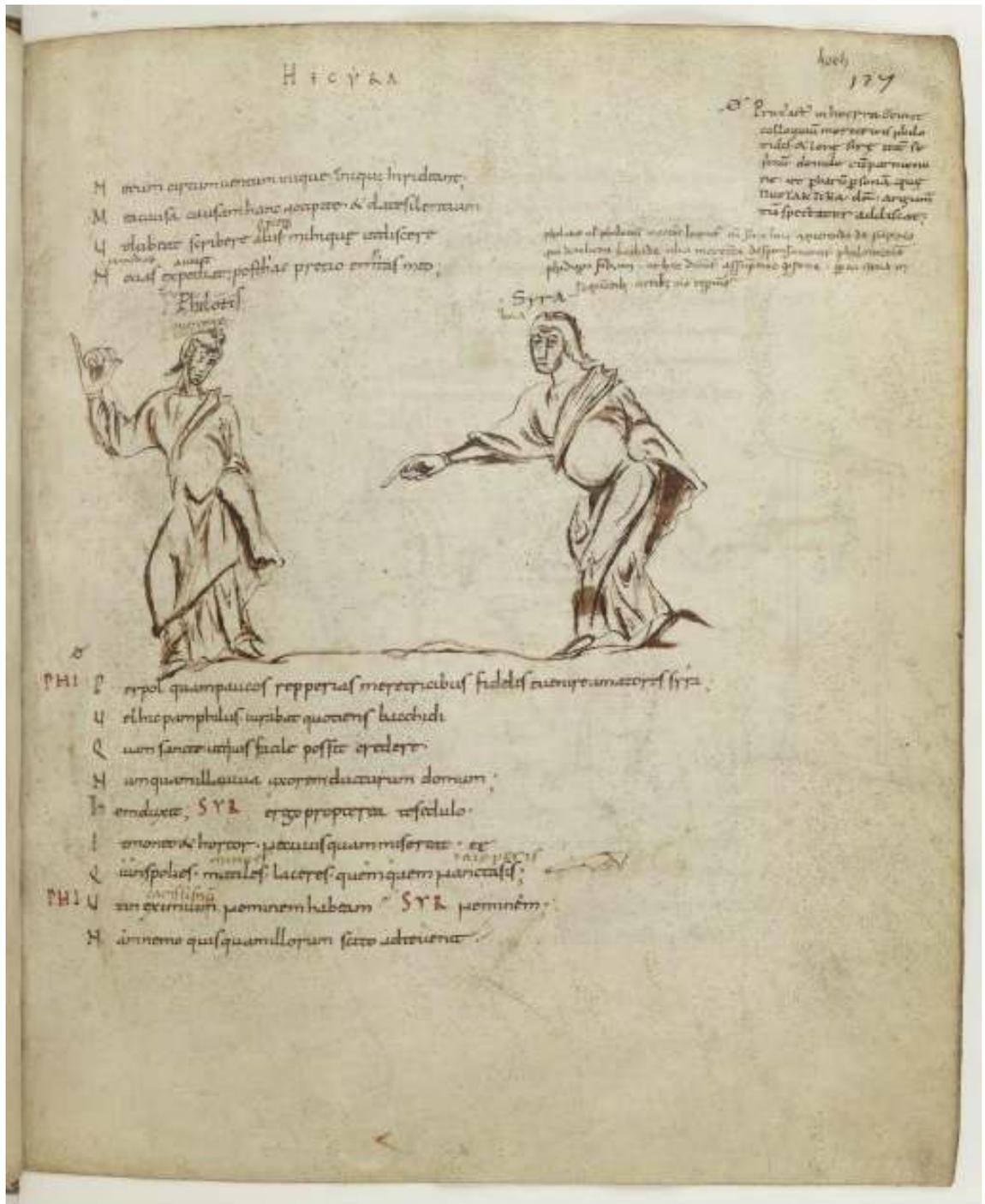
A seguir, a título de exemplo, temos algumas imagens constantes do manuscrito *Parisinus* 7899 (P)³⁴ que ilustram trechos da comédia *Hecyra*. É esse o tipo de ilustrações que podem ser encontradas nesses manuscritos medievais.

³⁴ Agracedemos à Profa. Dra. Kathrin Winter (Universidade de Heidelberg), pela ajuda na obtenção das fotos de manuscritos terencianos, quando de seu minicurso “Introduction to textual criticism: How to read an apparatus criticus” ministrado no IEL – Unicamp em março de 2014.



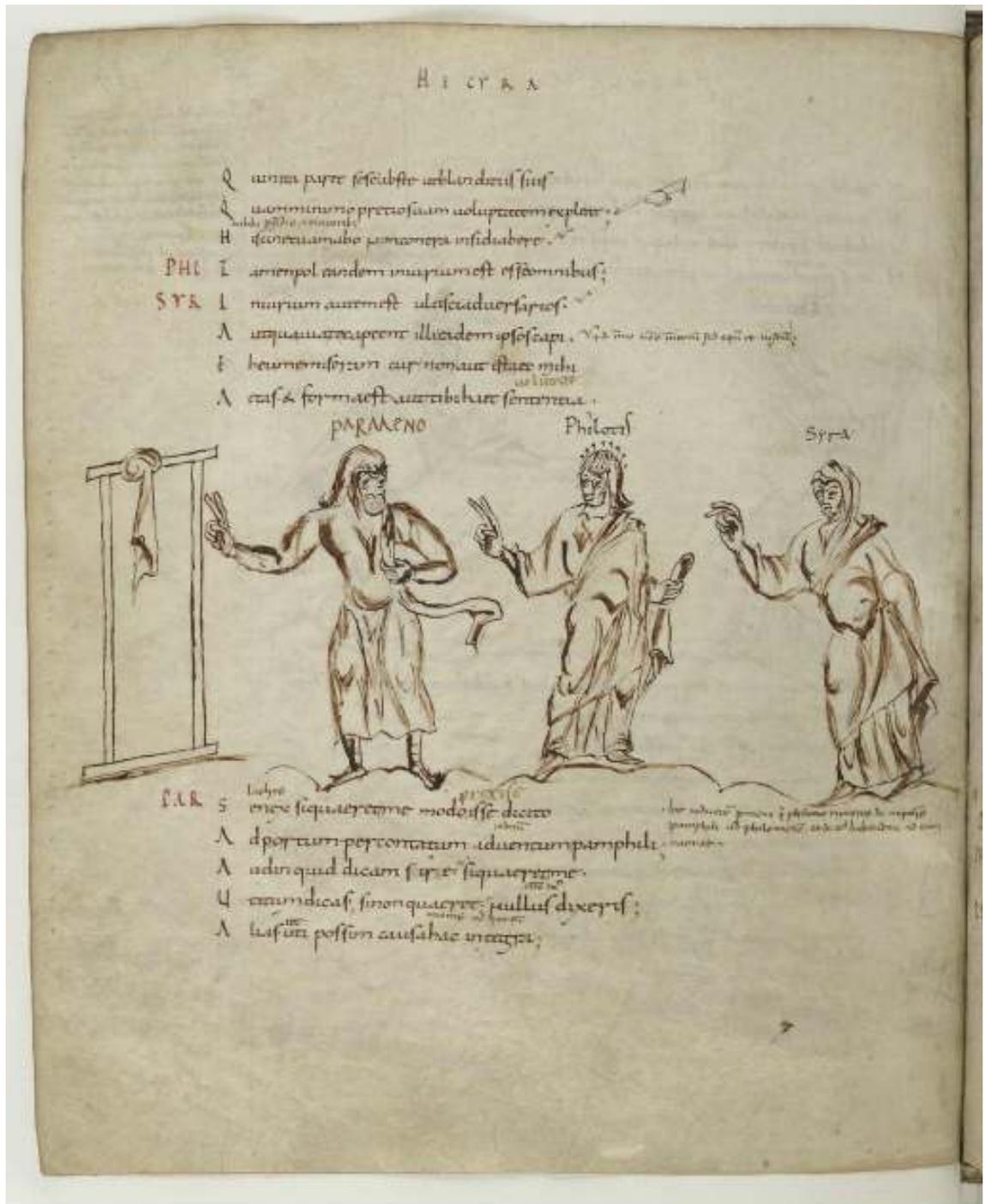
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Figura 1- Fonte: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. Ilustração de máscaras teatrais. Não existe prova definitiva sobre o uso de máscaras no teatro romano da época de Terêncio (cf. Beare, 1964, pp. 184 – 191, 303 – 309).



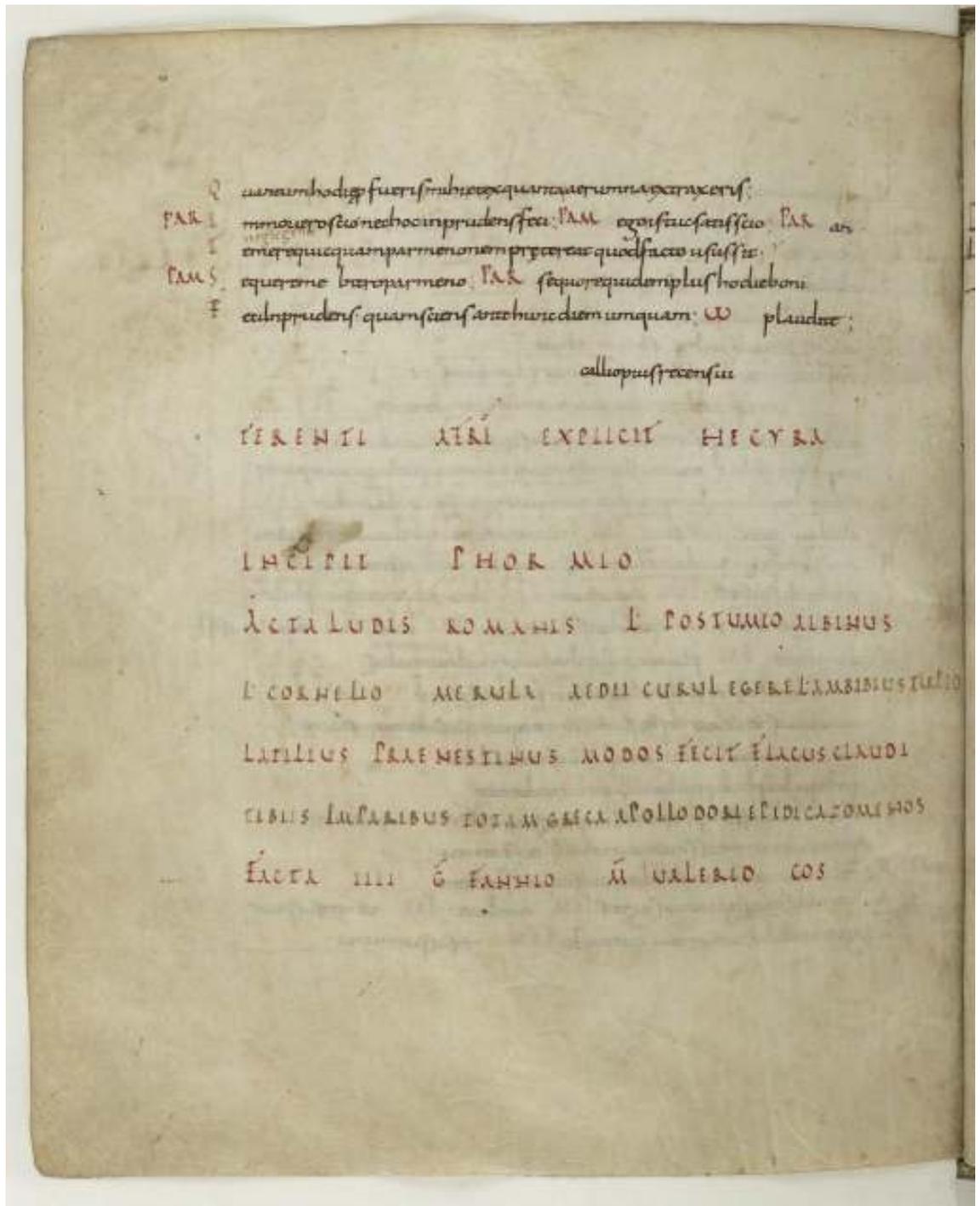
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 3 – Fonte: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. Trecho da primeira cena da comédia, com ilustração que representa as personagens meretrizes Sira e Filotes.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 4 – Fonte: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. Trecho da segunda cena da comédia *Hecyra* com ilustrações representando o escravo Parmenão e as duas meretrizes da cena anterior.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Figura 5 – Fonte: gallica.bnf.fr/ Bibliothèque nationale de France. Imagem da última página da comédia *Hecyra*, no MS P. Destaque-se a presença da subscrição *Calliopius recensui* ao final do texto, indicio de que se trata de manuscrito da família calliopianiana.

Muito já se discutiu sobre a pertinência de se considerar as ilustrações nos manuscritos terencianos como referentes às efetivas apresentações teatrais na Antiguidade. Há de se fazer uma ressalva, conforme aponta Cardoso (2005, pp. 124-5), que tanto a datação das ilustrações desses manuscritos medievais, quanto o valor

testemunhal das imagens são questionáveis, e portanto, qualquer associação das referidas figuras com as práticas teatrais na Antiguidade seria especulativa³⁵.

Nesse sentido, Pasquali (1988, p. 362) assinala elementos cuja representação no manuscrito terenciano resulta anacrônica em relação à época da peça, como portas de casa cobertas por cortina. Numa outra ilustração, outro exemplo analisado por Pasquali (1988, p. 364) assinala, além de anacronismo nas cortinas (seriam de estilo imperial, características do século IV d. C), também no figurino. Grant (1986, p. 21) aponta certo consenso dos historiadores da arte, o qual tende a favorecer a datação das ilustrações entre final do século IV e começo do século V. Para o estudioso, é possível que as figuras representem, se não a encenação das peças de Terêncio nessa época, ao menos a prática teatral contemporânea ao artista que as teria desenhado (Grant 1986, p. 20), que contemplaria, possivelmente, reprises daquelas comédias no século III de nossa era³⁶.

Portanto, embora tais ilustrações aos manuscritos terencianos sejam documentos muito interessantes, que ainda mereceriam melhor análise e apreciação, efetivamente deve-se ter cautela ao se lhes atribuir valor testemunhal quanto às apresentações teatrais em Roma antiga (Cardoso, 2005, p. 125).

Na ordem em que as peças aparecem nos manuscritos da família γ , *Hecyra* continua sendo a penúltima, como no MS A: *Andria* – *Eunuchus* – *Heautontimorumenos* – *Adelphoe* – *Hecyra* – *Phormio*.

Ao grupo denominado δ pressupõe-se que houve também um antecessor não preservado, conhecido como Δ . Os principais representantes dessa família são:

D Firenze, Bibl. Medicea-Laurenziana 38.24. Região do lago de Constança, ca. 900.

P Paris, Bibl. Nationale de France, lat. 10304. Beauvais, século X (?).

G Città del Vaticano, Bibl. Apostolica Vaticana Vat. lat. 1640. Século X (ali faltam grandes partes do texto).

L Leipzig, Universitätsbibl. Rep. I 37. Alemanha, século X.

Esses manuscritos apresentam as comédias em uma ordem distinta daquelas famílias de manuscritos referidas anteriormente: *Andria* – *Adelphoe* – *Eunuchus* –

³⁵ Cf. Grant (1986 pp. 19-20); Pasquali (1988, p. 362); Cardoso (2005, pp. 124-5).

³⁶ Sobre possibilidade de ter havido representações de peças de Terêncio nos séculos II, III e IV de nossa era, ver item 1.2 deste estudo.

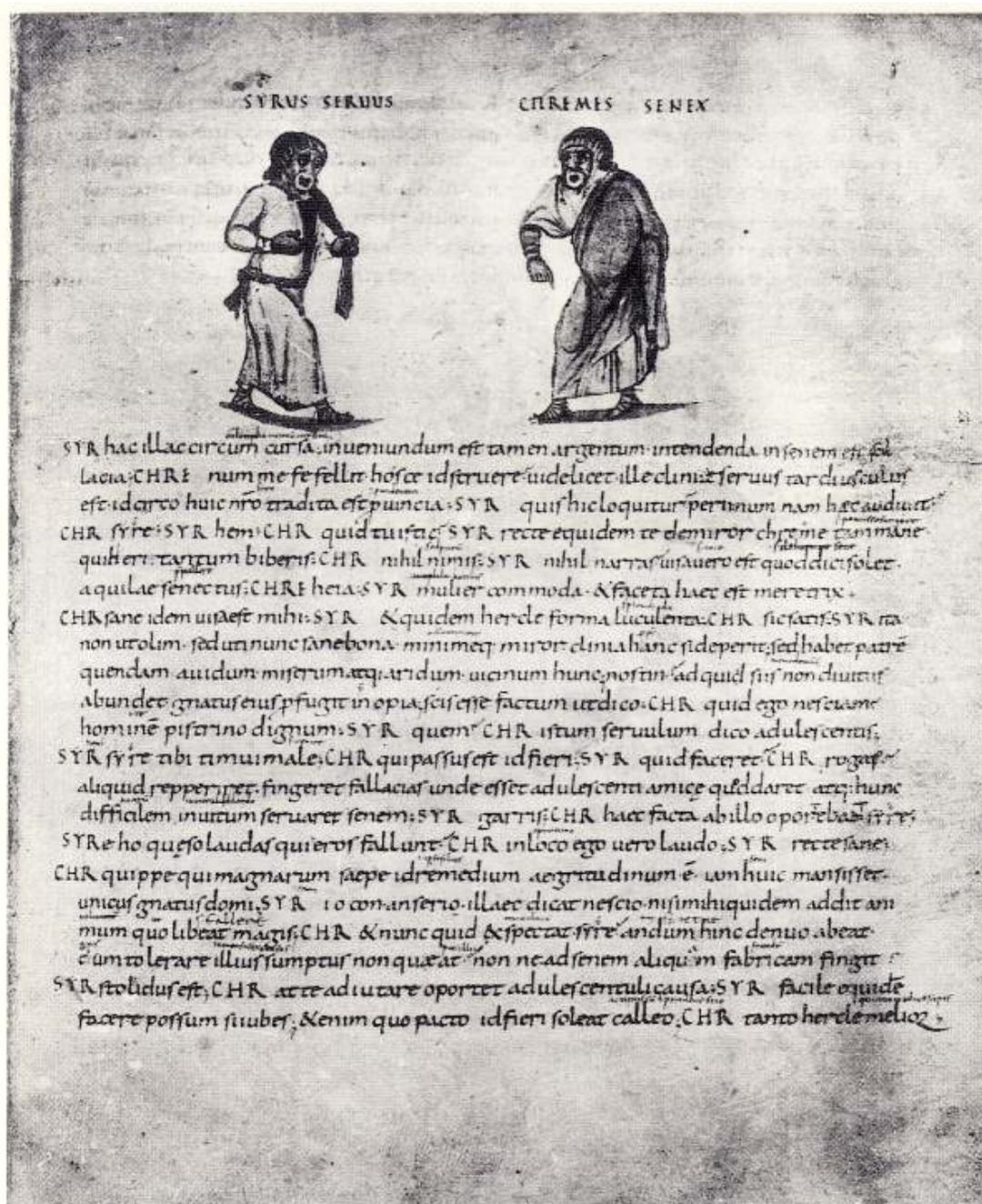
Phormio – Heautontimorumenos – Hecyra. Além disso, nesta família de manuscritos se coloca a passagem *Eun.* 30-45 antes de 1-29.

Relação entre as famílias de manuscritos

Em termos gerais, há duas características comuns aos manuscritos de Terêncio (Goldberg 2013, p. 44). A primeira delas diz respeito à métrica: trata-se do fato de não se identificar a divisão em versos nas cópias derivadas dos manuscritos Δ e Γ, assim como não se ter indicadas as variações nos tipos de verso. Já o manuscrito A distingue precisamente entre senários e metros acompanhados por música³⁷, mas em toda a família calliopiana tais distinções são inconsistentes. Segundo Reeve (1983, p. 418), o manuscrito P é escrito em versos; C e p são quase completamente em prosa; D é parte em verso e parte em prosa; G e L são copiados em prosa.

A seguir, apresentamos como exemplo um excerto do manuscrito C. Note-se que ele apresenta o texto corrido, sem marcar os versos da comédia *Heautontimorumenos*.

³⁷ Ver Reeve (1983, p. 417) e, sobre a questão da música na comédia, cf. (2012) e notas à didascália I em nossa tradução.



76. Terentius Vaticanus, Szene aus „Hautontimorumenos“. Bibliotheca Vaticana.

Figura 6 - Trecho da comédia *Heautontimorumenos*, constante no manuscrito C, em que se pode observar a característica do texto copiado em prosa. Fonte: BLANCK, H. *Das Buch in der Antike*. München 1992, p.111.

Outro aspecto notável nos manuscritos terencianos transmitidos é a não divisão da comédia em atos (Goldberg 2013, p. 44). Conforme lembra Reeve (1983, p. 417), no

manuscrito A é indicado o início de cada cena; já nos MSS copiados do ancestral Γ , as ilustrações também delimitam as cenas³⁸.

Segundo Goldberg (2013, p. 44), a ausência de divisão em atos seria um reflexo de uma prática original romana³⁹. A estrutura em cinco atos geralmente encontrada em nossas edições modernas foi, portanto, segundo Beare (1964, p. 196), originada a partir de editores do período renascentista, que certamente seguiram o padrão estipulado por Horácio, que afirma que uma peça deveria ter cinco atos⁴⁰. As comédias gregas que serviram de modelo para a composição da *fabula palliata* apresentam manuscritos com marcas indicando interlúdios de coral independentes. A dificuldade de se identificar os atos nos textos de Terêncio já era apontada pelo comentador antigo Donato⁴¹.

Além dos pontos em comum destacados (quanto à não indicação de métrica ou de ato), Goldberg (2013, p. 45) nos fala também das leituras conflitantes existentes entre as famílias de MSS. Para o estudioso é importante assumir, por exemplo, que o MS A, que apresenta mais diferenças em relação aos manuscritos da família calliopiana do que esses entre si, não necessariamente preserva a melhor leitura, ainda que seja o mais antigo⁴².

Por influir mais diretamente no texto latino a ser estabelecido e traduzido, tais diferenças serão, quando mais significativas, indicadas em notas à nossa tradução de *Hecyra*. A seguir, apresentamos apenas dois exemplos delas, que ilustram brevemente diferentes critérios de editores terencianos. O primeiro deles é concernente a uma diferença significativa entre os MSS terencianos derivados de Σ e o MS A. O segundo exemplo ilustra o que, para os editores consultados, seria considerado erro nos manuscritos. Quanto ao primeiro exemplo, vejamos como o verso 64 de *Hecyra* é editado por Goldberg:

et moneo et hortor ne quousquam misereat (*Hec.* 64, grifo nosso)

“ e a conselho e também exorto: não **tenha pena** de nenhum deles,”

³⁸ Quanto à divisão de atos, toda a situação acima descrita é semelhante nos manuscritos plautinos. Cf. Tarrant (1983, pp. 302 – 7).

³⁹ Para discussão quanto à existência ou não de atos na comédia romana, cf. Taladoire (1956, pp. 83-6); Beare (1964, pp. 196-208).

⁴⁰ Cf. Hor. *Ep.* 2.3.189-90: “Não seja a comédia nem menor nem mais longa do que cinco atos” (*neu minor neu sit quinto productior actu/fabula*).

⁴¹ Cf. Donato *Praef.* a *An.* II. 3: “É difícil discernir a divisão de atos nas comédias latinas” (*difficile est diuisionem actuum in Latinis fabulis internoscere*). Ver também Don. *Praef.* ad *Eun.* I.5.

⁴² Cf., sobre isso, nota 32 acima.

No manuscrito A lê-se *misereas*, o que seria um erro, segundo Goldberg (2013, p. 98), pois a forma pessoal de *misereo* é normalmente depoente (i.e. teríamos *miserearis* ou *misereare*), conforme atesta o *OLD* (*misereo*, 1).

A forma *misereat te* é lida nos manuscritos C e P; já em D, L, p lê-se *te misereat*. Na edição de Kauer&Lindsay (1926), assim como na de Goldberg (2013), os editores adotam a forma *misereat*, considerando-se que o pronome acusativo (*te*) necessário a esse tipo de construção estaria ali elidido, provavelmente por questões de métrica.

No segundo exemplo, temos:

nam illi[c] haud lecebat nisi praefinito loqui (Hec. 94).
 (“ Pois lá ele não me permitia falar nada...”)

Em todos os manuscritos lê-se *illic*, que seria, conforme notaram os editores e comentadores, inadequado à métrica⁴³. Donato prefere *illi*, forma arcaica do advérbio de lugar. É interessante observar como, nesse caso, apesar da uniformidade do texto transmitido nos manuscritos, os editores consultados também preferem a opção que arcaíza o texto terenciano.

1.4 Comentadores antigos de Terêncio

Dois comentários às comédias de Terêncio, datados do período entre o final da Antiguidade e o início do período medieval, foram transmitidos à modernidade e são tidos como de grande valor. Um dos aspectos que os torna importantes para quem estuda a obra de Terêncio é sobretudo o fato de influenciarem tanto a leitura que os editores fazem dos manuscritos, quanto a interpretação do drama de nosso autor. Embora sejam textos fundamentais para a forma como modernamente conhecemos o teatro terenciano, um estudo aprofundado desses comentários e da leitura que fazem sobre a comédia terenciana (o qual escaparia ao âmbito deste estudo de Mestrado) ainda é uma lacuna nas pesquisas sobre a comédia de Terêncio.⁴⁴

⁴³ Cf. Goldberg (2013, p. 102); Carney (1963, p. 40); Stella (1936, p. 64).

⁴⁴ A principal edição do comentário donatiano à obra de Terêncio continua sendo a de Wessner ([1902]¹ 1963).

A seguir apresentam-se algumas informações sobre quem foram esses comentadores e suas obras, a fim de termos uma ideia da forma como trataram a comédia em apreço⁴⁵.

Donato

O gramático latino Élio Donato (*Aelius Donatus*, nascido em torno do ano 310 da nossa era) produziu, até o final do século IV, seus comentários à comédia de Terêncio⁴⁶. Além desses, são também considerados de sua autoria comentários sobre a obra de Virgílio; a versão original foi perdida, mas um comentário baseado nesse de Donato, escrito por Sérvio (*Marius Seruius*, final do século VI d. C.), foi preservado e é considerado um dos trabalhos exegéticos mais importantes da Antiguidade Tardia⁴⁷.

Mais especificamente com relação à obra terenciana, foram transmitidos comentários de cinco das seis comédias de nosso autor, entre eles o de *Hecyra*; aqueles feitos a *Heautontimoromeneus* devem ter se perdido. Costuma-se aventar que o *Comentum Donati*, como é nomeada a obra transmitida por meio de tradição própria (portanto não vinculada aos manuscritos terencianos), foi modificado por copistas desde que deixou as mãos do gramático, de modo que chegou até os editores modernos em diferentes versões.⁴⁸ Não se sabe em que período exato foram feitas as cópias do texto do comentário donatiano, mas é possível observarmos hoje que algumas das notas atribuídas a Donato parecem divergir entre si, conforme evidenciado no exemplo a seguir, selecionado por Victor (2013, p. 355), referente à anotação a um mesmo verso de *Hecyra*. A forma como encontramos o verso nas edições modernas consultadas é a seguinte:

teque ante quod me amare rebar, (Hec. 581).

“Antes eu já acreditava que você me amava”

No manuscrito “P” lê-se da seguinte maneira o mesmo verso:

teque ante quam...

⁴⁵ Sobre a influência de tais comentadores na apreciação moderna de *Hecyra*, cf. Brown (2012, pp. 23-45); Martin (1972, pp. 113-6); Mattingly (1959, pp. 148-73).

⁴⁶ Cf. Victor (2013, p. 353). Ver também verbete *Donatus*, 3, no *Brills New Pauly*.

⁴⁷ Cf. Fowler (1997, pp. 73 – 78).

⁴⁸ Cf. Wessner (1902) em prefácio à primeira edição *apud* Victor (2013, p. 353).

Na edição de Wessner (1963, p. 295) do comentário de Donato são apresentados para esse verso as duas notas transcritas a seguir:

TEQVE ANTE QVAM ME AM.

Deest “tam” ut sit ordo: et quam te me amare rebar, tam firmasti fidem ei rei.

“Falta *tam* (tanto). A oração seria normalmente ordenada da seguinte maneira: Você me confirmou a crença sobre essa questão, você me amava tanto (*tam*) quanto (*quam*) eu pensei.”

TEQVE ANTE QVAM ME AMARE REBAR

Ordo et sensus hic est: et quod ante rebar, ei firmasti fidem, id est probationem attulisti.

“A disposição e o sentido é este aqui: E você confirmou minha crença naquilo (*quod*) que pensei antes, isto é você trouxe uma prova.”

Conforme aponta Victor (2013, p. 355), o autor da primeira nota deve ter lido *quam* em sua versão do texto e o da segunda *quod*. Ainda segundo o estudioso, para imaginar que ambas as versões passaram por Donato, que então teria feito os dois comentários acima transcritos, seria necessário supormos a omissão de um material considerável.

De todo modo, vale ressaltar que Donato fez um trabalho reconhecidamente importante ao sumarizar a tradição de escólios a Terêncio, além de ter contribuído com suas próprias observações. Considera-se comumente que Donato teria incorporado a suas notas parte de um comentário ao teatro terenciano, introduzido por uma discussão acerca do gênero dramático, denominado *Sobre a peça (De fabula)*, elaborado por Evânncio (*Euanthius*), um gramático de uma geração anterior à de Donato⁴⁹.

Eugráfio

É provável que o gramático comentador das comédias de Terêncio conhecido como *Eugraphius* tenha vivido em torno do século VI d. C.⁵⁰ Suas notas estão incluídas em vários dos manuscritos terencianos. Nelas, segundo Victor (2013, p. 358 – 9), é possível notar a relação do *Commentum* de Eugráfio com a obra de Donato, entretanto,

⁴⁹ Cf. Victor (2013, p. 358). O texto remanescente de Evânncio também é editado por Wessner ([1902] 1963).

⁵⁰ O comentário pode ser encontrado em edição de Wessner 1908; sobre Eugráfio, ver verbete *Eugraphius* no *Brills New Pauly*.

aponta o estudioso, o nível das anotações desse gramático é mais elementar, já que ele parece estar mais preocupado em fazer paráfrases do texto latino que comentá-lo propriamente⁵¹.

Uso dos comentários nas edições modernas

Dentre os comentários terencianos legados à modernidade, os transmitidos como sendo de autoria de Donato são os mais frequentemente utilizados como referência (e por vezes como autoridade), por editores e tradutores modernos, para defender suas interpretações e leituras do texto de *Hecyra*. Conforme vimos anteriormente, quando dos já referidos versos 64 e 94, a leitura adotada pelos editores é aquela preferida por Donato.

Contudo, a seguir apresentamos um exemplo em que a interpretação de Donato não é considerada a melhor por editores modernos (Goldberg 2013 e Kauer&Lindsay 1926). A citação abaixo está como consta na edição de Kauer&Lindsay:

PA. habet, sed firmae haec uereor ut sint nuptiae. (Hec. 101, grifo nosso)

“**Pa.** Tem, mas receio que **esse** não seja um casamento sólido”

Donato e todos os manuscritos, com exceção de um, o MS E, leem *hae* em lugar de *haec*. Entretanto os editores preferem a segunda forma, por considerá-la mais comum em Terêncio do que aquela. O argumento que Goldberg (2013, p. 103) utiliza para defender sua leitura é o de que o latim arcaico ainda não distinguia de forma tão consistente esse feminino plural do neutro plural.⁵² Mais uma vez e independente da forma encontrada na maioria dos manuscritos ou em Donato, observamos a preferência dos editores pela forma mais arcaica da língua latina.

1.5 Edições modernas

A primeira edição de Terêncio em época moderna é a de Umpfenbach (1870), baseada em oito manuscritos, seis deles (A, B, C, D, G e P) há muito conhecidos, e dois

⁵¹ Não foram observadas durante o processo tradutório, nas edições consultadas e nos aparatos críticos, menções aos comentários de Eutrácio e Evânio.

⁵² “Don. and all MSS save one read *hae*, but *haec* is far more common form in T. Old Latin did not yet consistently distinguish this fem. pl. from the neut. pl.” (Goldberg, 2013, p. 103).

outros (E e F) divulgados no século XIX. Umpfenbach inclui uma coleção bastante completa de fontes indiretas, que é a característica mais valiosa de sua obra.⁵³ À época em que realizou sua edição, não havia edições de Donato e Eugráfio.

A edição dos textos completos de Terêncio considerada até os dias de hoje mais significativa desde então é a Kauer&Lindsay (1926), publicada pela coleção *Oxford Classical Texts*. Sua principal inovação foi trazer a leitura de oito novos manuscritos, dentre os quais o mais importante foi o p.

Neste estudo da comédia *Hecyra* são consultadas as seguintes edições: Goldberg (2013); Ireland (1990); Carney (1963); Stella (1936); Kauer&Lindsay (1926); Thomas (1887). Parte desses editores segue em linhas gerais o texto latino de Kauer&Lindsay em suas versões⁵⁴. As exceções são Thomas, que propõe uma edição a partir do MS A (*Codex Bezae Cantabrigiae*)⁵⁵ e Carney, que segue quase sem alterações a edição de Marouzeau (1947)⁵⁶.

Dentre as citadas acima, consideramos bastante relevante para o trabalho com *Hecyra* a edição de Goldberg (2013), quer por ser a mais recentemente publicada sobre a peça em específico, quer pela pertinência de suas anotações e por preservar um útil aparato crítico. Embora, conforme já mencionado, Goldberg siga a versão latina de Kauer&Lindsay, há alguns poucos momentos nos quais o editor discorda da leitura ali proposta e sugere uma diferente⁵⁷, conforme pode ser visto, por exemplo, nos seguintes versos *Hec.* 208 - 209. Em Kauer&Lindsay temos:

SO. meque abs te inmerito esse accusatam post modo rescisces. LA. scio, te inmerito?

So. Em breve descobrirá que sou acusada injustamente por você.
La. Sei, sei! Injustamente?

Em Goldberg, a leitura é:

SO. meque abs te inmerito esse accusatam post modo rescisces, scio. LA. te inmerito?

So. Em breve descobrirá que sou acusada injustamente por você, **tenho certeza.**

⁵³ Cf. Victor (2013, pp. 350-1).

⁵⁴ Cf. Goldberg (2013, p. 46); Stella (1936, p. 38); Ireland (1990, p. 18).

⁵⁵ Cf. Thomas (1887, pp. 1-2).

⁵⁶ Cf. Carney (1963, pp. 1-2).

⁵⁷ Goldberg (2013, p. 43) apresenta uma lista das poucas diferenças existentes entre a edição de Kauer&Lindsay e a por ele proposta.

La. Injustamente?

Na interpretação de Kauer&Lindsay, em que se atribui o verbo *scio* à fala de Láquede, a personagem estaria completando a fala da esposa com uma interrupção irônica. (Tal qual acontece em *Hec.* 205 e 206⁵⁸). Já na leitura de Goldberg, o uso do termo seria uma confirmação parentética, mas por parte da personagem da matrona (“Estou certa”, *OLD*, 6d).

Questões relativas à transmissão e recepção do texto de *Hecyra* ao longo da história certamente mereceriam maior apreciação do que a que dedicamos neste estudo. Ficamos com a nítida noção de quão importante é para nós conhecer um pouco mais das hipóteses e conjecturas envolvidas nessa história, pois ela certamente interfere na relação que nós, leitores modernos, estabelecemos com o texto de *Hecyra* e com a comédia terenciana em geral.

Tendo em mente o quadro apresentado, vejamos a seguir, na próxima seção, como os dois prólogos de *Hecyra* fazem menção à recepção da peça pelo público de sua época, além de narrar aspectos que dizem respeito à representação da peça e mesmo à elaboração de seu texto.

⁵⁸ “**So.** Como sou miserável! Nem sequer sei o motivo porque estou, agora, sendo acusada. **La.** Ah! Então você não sabe?” (*SO. me miseram, quae nunc quam ob rem accuser nescio. LA. hem tu nescis? Hec.* 205-6)

II - Fugindo d'A Sogra: os Prólogos de *Hecyra*⁵⁹

Os prólogos remanescentes da comédia em apreço dão a entender que ela foi montada no mínimo por três vezes antes de ser transcrita na forma em que nos chegou. Apresentada como “Prólogo I” em edições modernas, a passagem que equivale aos versos de 1 a 8⁶⁰ teria sido composta para a segunda tentativa de exibição da peça - uma vez que, segundo informa o texto, uma primeira, frustrada, já teria ocorrido⁶¹. Os 49 versos seguintes (*Hec.* 9-57) consistem no prólogo escrito para uma terceira montagem (“Prólogo II”).

Algumas passagens do texto afirmam (e de modo reiterado) que a comédia anteriormente já teria sido apresentada e fracassara. Inicialmente, têm-se os dois primeiros versos de seu Prólogo I: “quando foi encenada pela primeira vez, interveio um inédito **inconveniente** e **calamidade**” (*Haec cum data/ Nouast, nouum interuenit uitium et calamitas* (*Hec.* 1-2, grifos nossos). Essa qualificação negativa das interrupções prévias, também como causa de desventura, será repetida no Prólogo II, usando de terminologia recorrente:

*Nunc quid petam mea causa aequo animo attendite.
Hecyram ad uos refero, quam mihi per silentium
nunquam agere licitumst; ita eam oppressit calamitas.
eam calamitatem uostra intellegentia
sedabit, si erit adiutrix nostrae industriae.* (*Hec.* 29-32, grifos nossos)

Agora vou pedir algo a vocês: por consideração a mim, com boa vontade, prestem atenção. Trago novamente até vocês *A Sogra*, esta peça que nunca me foi permitido representar em ambiente de silêncio, tamanha foi a **calamidade** que a assolou. Se for um colaborador em nosso esforço, o discernimento de vocês há de abrandar tal **calamidade**.

⁵⁹ Conforme indicamos em nossa apresentação, parte desse capítulo foi publicada (numa versão anterior) em Lazaro (2011), tendo sido agora revista e ampliada .

⁶⁰ Ricottilli (2007, p. 122) considera os oito primeiros versos de *Hecyra* não como um prólogo, mas sim como um poema ligado à comédia e endereçado aos edis, como gratificação por terem eles organizado os *ludi scaenici*: “Penso che si possa formulare un'altra ipotesi, ossia quella che il testo sia terenciano, ma non sia un prologo; si tratterebbe, a mio parere, di un componimento in senari giambici elaborato in occasione della terza rappresentazione della commedia, con la finalità di fornire una presentazione elegante al manoscritto, completo di prologo, fatto avere agli edili curuli”. Rafaelli (2009, p. 62), ao discutir este mesmo artigo de Ricottilli, propõe uma leitura mais cautelosa dos argumentos da autora.

⁶¹ Há, dentre os estudiosos modernos dos prólogos de *Hecyra*, quem considere os versos de 1 a 8 de nossa comédia como sendo composições não terencianas (cf. Blum 1936, p. 111-13, Gestri 1936, p. 76 e Gelhaus 1972, p. 81). Outros, tais como Scarcia (1966, p. 132) e Kruschwitz (2004, p. 118), propõem a hipótese de que tais versos seriam de Terêncio, mas estariam incompletos, i. e., haveria uma lacuna a partir do verso 7. Dentre os que refutam ambas as posições, aceitando, pois, que os versos são de Terêncio e são um prólogo completo, estão Kauer&Lindsay (1957), Carney (1963), Goldberg (1986, p. 37; 2013) e Ireland (1990, p. 104).

É comum afirmar-se que, como os demais prólogos de Terêncio, os de *Hecyra* fogem ao padrão de muitos dos demais da Comédia Nova grega (*Néa*) e romana (*fabula palliata*) remanescentes⁶². Isso porque, como acima referimos, eles não expõem informações necessárias para a compreensão do enredo da peça, quer quanto a fatos antecedentes ao início da encenação (*narratio*), quer quanto a eventos que ainda aconteceriam no decorrer da trama (*antecipatio*).

É verdade que *Hecyra* tem algo que destoa mesmo de outros prólogos terencianos: se em vários prólogos Terêncio fala de modo mais direto sobre suas personagens (conforme nos lembra Parker, 1996, p. 602), isso parece não ocorrer nessa peça. Porém, analogamente ao que acontece em todos os demais prólogos de nosso poeta, os de *Hecyra* também privilegiam as condições de produção e recepção das peças. Um exemplo disso (em passagem já mencionada do segundo prólogo) é a referência à confusão na plateia (*Hec.* 29-30). Já quanto à negociação comercial, a saber, à compra e venda das peças pelo produtor, temos:

*Si nunquam auare pretium statui arti meae
et eum esse quaestum in animum induxi maxumum
quam maxume seruire uostris commodis (Hec. 49-51)*

“Se nunca estabeleci com ganância um valor para minha arte, e se estou convicto de que o maior lucro é o de servir, ao máximo possível, ao interesse de vocês...”

Esse aspecto é retomado no final do segundo prólogo, quando os pedidos à audiência para que fosse colaborativa se justificam assim: “para que a outros apraza escrever e para que me desimpeça de ensaiar novas peças depois desta, compradas com meu dinheiro” (*Vt lubeat scribere aliis mihique ut discere/ Nouas expediat posthac pretio emptas meo, Hec.* 56-57).

Ora, há décadas Beare (1964, p. 160) já questionava a pertinência de se tomar como dados factuais as afirmações presentes num prólogo dramático. O estudioso nos lembra que os prólogos das peças romanas transmitidos são diferentes do que conhecemos hoje acerca dos poucos prólogos cômicos da *Néa* remanescentes. Segundo Beare, nos autores romanos existiria um caráter de propaganda mais evidente, visando a assegurar uma audiência para as peças respectivas (Beare, 1964, p. 160)⁶³.

⁶² Cf. Conte (1994, p. 98), Duckworth (1994, p. 60), Beare (1964, p. 159), Hunter (1989, pp. 24-34).

⁶³ Cf. também Norwood (1923, p. 12).

Na esteira de Beare, Parker (1996, p. 602) ressalta a necessidade de se reconhecer que, na tradição greco-romana, é evidente nos prólogos a preocupação de se captar a atenção do público e sua simpatia. Visando a esse recurso retórico (a *captatio benevolentiae*), tanto Plauto quanto Terêncio adotam diversas estratégias. Uma delas seria elogiar seu público⁶⁴; mas às vezes os prólogos chegam a ser diretos e enfáticos ao pedir ao público que prestem atenção⁶⁵.

É possível notar tal recurso publicitário nos próprios prólogos de *Hecyra* (cf. v. 8 e v. 28). Mas, quanto a esta peça, é de se perguntar: que tipo de propaganda se poderia obter por meio da menção do insucesso de apresentações anteriores, se o referido fracasso tiver sido causado precisamente por uma preterição, por parte do público, do espetáculo cômico frente a outros tipos de *show*?

Há quem chegue a pensar que a narrativa dos fracassos seria uma invenção por parte do autor.⁶⁶ Mas, normalmente, o relato das interrupções das apresentações de *Hecyra* leva a se culpar o público, que supostamente teria mau gosto por preferir espetáculos menos complexos⁶⁷, ou ainda a responsabilizar pelo fracasso problemas que a peça em si teria. A interpretação comumente aceita para o que é dito nos prólogos dessa comédia resume-se a assumir que ela teria efetivamente falhado nas duas primeiras vezes em que foi montada.

Em linhas gerais, o mérito de Parker (1996)⁶⁸ foi propor que devem ser revistas as afirmações sobre a qualidade do público, autor e peça feitas a partir dos prólogos de *Hecyra*. Conforme a interpretação que ele sugere, não se pode deduzir dos prólogos que

⁶⁴ Sobre as declarações elogiosas à audiência de *Hecyra* feitas em seu segundo prólogo e a ênfase que este dá à inteligência do público, cf. Penwill (2004, p. 130). Como ela (p. 142) nota, é significativo que, diferentemente do que fez Plauto inúmeras vezes (cf. *Amph.* 911, 1146; *As.* 1; *Bacch.* 1211; *Capt.* 1029), Terêncio não se refira, em nenhuma de suas peças, à sua audiência como *spectatores* (“viewers”). Além disso, não é suficiente apenas assistir a uma peça: assistir-lhe deve implicar compreendê-la, e é essa compreensão que leva à apreciação (*ubi sunt cognitae, plactae sunt, Hec.* 20) (Penwill 2004, p. 142).

⁶⁵ Cf. *Adelfos* (*Ad.* 24), *Autoflagelador* (*Heaut.* 35-40), *Ándria* (*And.* 24-27) e, sobre *Hecyra*, remeteremos às discussões em Lada-Richards (2004, p. 58) e em Ricottilli (2007, p. 112) quanto ao *tópos* do pedido de silêncio e compreensão por parte do público.

⁶⁶ Lada-Richards (2004) aponta, como uma visão “mais recente e sofisticada” da hipótese da invenção, a posição de Gruen (1992). Goldberg (2013, pp. 86-7) reconhece os estudos de Parker (1996), Lada-Richards (2004) e Sharrock (2009) como propondo uma visão que relativiza a leitura literal dos dizeres dos prólogos. No entanto, ele mesmo compreende os prólogos de *Hecyra* como sendo um caso excepcional e prefere assumir a visão mais tradicional de que houve de fato tentativas frustradas de representação da comédia e de que ela não fez sucesso a princípio. Sua argumentação se dá amparada, segundo Goldberg afirma, no fato de as didascálias confirmarem a narrativa acerca das duas tentativas de representação de *Hecyra* que não obtiveram êxito (cf. Goldberg 2013, p. 85-6 e seção 1.1 deste estudo).

⁶⁷ Cf. discussão em Lada-Richards (2004), que remete à refutação de Gilula (1981).

⁶⁸ Cf. ainda Sandbach (1982), que, segundo lembra Lada-Richards (2004, p. 56), adotava interpretação semelhante à que Parker defenderia em 1996.

a comédia em si fracassara em qualquer das referidas apresentações⁶⁹. Para apreciar melhor a posição do estudioso, é preciso rever suas considerações à luz do texto latino em questão.

2.1 *Populus*: estúpido ou estupefato?

No primeiro prólogo, é logo após indicar o nome da peça (*Hec.* 1) que o enunciador conta sobre tentativas prévias de apresentação da mesma comédia, interrompidas pela evasão da audiência (*Hec.* 1-5):

*Haec quom datast
noua, nouom interuenit uitium et calamitas
ut neque spectari neque cognosci potuerit:
ita populu' studio **stupidus** in funambulo
animum occuparat. (...) (*Hec.* 1-5, grifo nosso)*

“A *Sogra* é o nome desta comédia. Quando foi encenada pela primeira vez, interveio inédito impedimento e calamidade, de modo que não pôde ser vista nem conhecida, tal a forma como o povo **estupefato** dedicara apaixonadamente sua atenção a um equilibrista.”

Um primeiro ponto que nos chamou a atenção ao traduzirmos o texto foi o modo como os estudiosos consultados interpretam *stupidus*: não como qualificando o público como “estúpido”, “tolo” (*OLD* 2), e sim seguindo o primeiro sentido previsto para o termo no dicionário de Oxford: “admirado”, “estupefato”, i.e. movido por um sentimento de estranheza ou admiração. O fato de que a admiração se dava em relação não ao drama terenciano e sim a um espetáculo concorrente (aqui considerado inferior, mais vulgar) é o que caracterizaria tal *populus* de modo nada elogioso (“non flattering”, Ireland, 1990, *ad loc.*). De fato, se bem notarmos, em nenhum momento desse primeiro prólogo atribui-se a culpa à comédia propriamente dita: são fatores externos que prejudicaram sua audiência. Nessa linha vai o argumento defendido por Parker (1996, p. 594), que levanta uma outra questão: que *populus* seria esse?

Parker refuta a leitura comum de que Terêncio, com a expressão “povo... estupefato” (*populus... stupidus Hec.* 4), estaria fazendo referência ao público de espectadores de *Hecyra* já assentados no teatro. Para o estudioso, na verdade esse não

⁶⁹ “Terence was not a failure. It follows that he was not an artistic failure. It’s therefore fundamentally mistaken to try to explain his failure by artistic flaws within *Hecyra* or his plays generally.” (Parker 1996, p. 609).

seria o significado mais adequado para *populus*, termo que em seu entender se referiria à multidão do lado de fora da *cauea* (Parker, 1996, p. 594).⁷⁰ Ou seja, para Parker, o *populus stupidus* seria a multidão externa, que teria interrompido a apresentação (por perturbar a atenção de um público interessado). Tal leitura é, porém, revista por Lada-Richards (2004, p. 56): como ela ressalta, o estudioso não apresenta evidências que excluam da menção a *populus* a referência a espectadores presentes na plateia.

No Prólogo II de nossa comédia (*Hec.* 33-44), o texto latino narra o que teria ocorrido na segunda tentativa de representação, fazendo referência a uma turba, uma confusão causada pelo público que acorre (*populu' conuolat*, 40) para o local onde se dava a encenação, causando tumulto, gritando e disputando lugares (v. 41):

*quom primum eam agere coepi, pugilum gloria
(funambuli eodem accessit exspectatio),
comitum conuentu', strepitu', clamor mulierum
facere ut ante tempus exirem foras.
uetere in noua coepi uti consuetudine,
in experiundo ut essem; refero denuo.
primo actu placeo; quom interea rumor uenit
datum iri gladiatores: populu' conuolat,
tumultuantur, clamant, pugnant de loco (Hec. 33-41)*

“Quando pela primeira vez comecei a representar esta peça, adveio a fama de uns boxeadores (e também a perspectiva de haver um espetáculo de equilibrista). O aglomerado de acompanhantes, o barulho, a gritaria das mulheres fizeram com que eu saísse do palco antes da hora. Quanto a esta nova peça, a meu velho hábito comecei a recorrer, a título de experiência: trago-a de novo ao palco. No começo eu agradei; entretanto, quando chega o rumor de que se dariam jogos de gladiadores, o povo acorre, causa tumulto, grita, briga por lugar.”

De fato, tal relato nos poderia dar a entender (embora não consensualmente) que o público que já estava presente estaria interessado na peça, e que a confusão teria começado quando as pessoas brigavam por assentos. Nos comentários *ad locum* que consultamos, observa-se uma outra discussão que vai no mesmo sentido do questionamento de Parker quanto à especificação do *populus*. Trata-se da compreensão do termo *comes* (lit. “acompanhante”) em *comitum conuentus* (*Hec.* 35): será que ele designaria o “aglomerado de acompanhantes”, fãs que acompanhavam os gladiadores (como interpreta, Ireland, 1990, p. 108), portanto uma multidão externa? Ou, o termo

⁷⁰ A respeito dos teatros na época terenciana, Beare (1964, p. 171) afirma que cada qual consistia de duas partes, a *scaena* (“palco”) e a *cauea* (“plateia”) - este termo designava o local onde o público se acomodava.

trata do aglomerado de escravos e clientes que estariam juntos dos patronos dentro do teatro?⁷¹ Como vemos, também essa discussão é relevante para a caracterização do público feita pelo prólogo, bem como da recepção da comédia *Hecyra* e do espetáculo terenciano em geral.

Um diferencial dos prólogos de Terêncio lembrado por Conte (1994, p. 98) é o de que, em certos momentos, as informações neles presentes tendem a certa obscuridade. Essa é mais uma característica que tem levado estudiosos a deduzirem que a audiência de nosso poeta seria mais seleta (porque dispensaria maiores explicações) do que a de outros da *palliata*⁷². Contudo, não nos parece que as afirmações dos prólogos (cf. e.g. *Hec.* 30-41) possam dar a entender que a peça efetivamente requereria uma audiência mais esclarecida.

Além de toda a discussão quanto às referências a *populus* e *comites*, resta lembrar que há a possibilidade de estarmos diante de enunciados irônicos. No texto dos prólogos de *Hecyra*, podem estar chamando a atenção para isso aliterações, arcaísmos, e diversos jogos de palavra baseados em repetições e em polissemia. Um exemplo pode ser visto no seguinte passo, em que o enunciador se apresenta como um embaixador/orador⁷³ (*orator*, *OLD*, sentidos 1 e 2, respectivamente), mas “disfarçado” (*ornatu*) de personagem de teatro:

*Orator ad uos uenio ornatu prologi:
sinite exorator sim eodem ut iure uti senem 10
liceat quo iure sum usus adulescentior, (Hec. 8-10, grifo nosso)*

“É como orador que venho até vocês, vestido com figurino de prólogo. Permitam-me ser um embaixador persuasivo, para que, velho, me seja lícito usar de minha prerrogativa, prerrogativa da qual usei quando mais novo”

A superposição dos contextos jurídico e teatral se reitera na repetição de palavras no final do mesmo prólogo: *Mea causa causam accipite et date silentium* (*Hec.* 55, “Por **minha causa**, apoiem esta causa e façam silêncio...”).

⁷¹ Cf. Thomas (1887, p. 9) que remete, por exemplo, a *Hec.* 823; cf., no mesmo sentido, Carney (1963, p. 31).

⁷² “Terence rejects this informing function of the prologue, even though to do so leads to some obscurities in the movement of the plot. Instead, he uses his prologues and declarations of the author’s personae stance: he explains the relation to the Greek originals he has used and responds to criticisms by his opponents on questions of his poetics. It is evident that this new type of prologue presupposes an audience that is more advanced and attuned to problems of taste and technique, an audience that is certainly smaller and more select” (Conte, 1994, p.98).

⁷³ O mesmo termo é empregado por Plauto em *Amph.* 36, verso em que o enunciador do prólogo também se denomina *orator* (cf. Costa 2013, p. 99).

Também antíteses evidenciam a elaboração do texto latino, como, por exemplo: *Spe incerta certum mihi laborem sustuli* (*Hec.* 17-18, “foi guiado por **incerta** esperança que me encarreguei de algo **com certeza** trabalhoso”).

Nos prólogos, muitas vezes o valor antitético se obtém por meio de um emprego consecutivo de palavras de mesma raiz: *Nouas, studiose ne illum ab studio abducerem*. (*Hec.* 19, “...Com meu **empenho**, ensaiar outras, inéditas, do mesmo autor, evitando demovê-lo de seu **empenho**”); *Vt in otio esset potius quam in negotio* (*Hec.* 25, “para que ficasse **à toa** (no lugar de se dedicar ao **trabalho**)”⁷⁴).

Seja ou não inventada, o modo como a *narratio* é expressa nos versos latinos de fato a caracteriza como uma brincadeira que tem uma função: a de pedir de modo enfático, para a apresentação, a atenção do público a que o prólogo se dirige – um público que, conforme sugere o “*orator* disfarçado de prólogo”, não seria tolo a ponto de não prestar atenção...⁷⁵

2.2 Novamente nova?

Podemos acrescentar, ainda, um outro argumento para a ideia de que os prólogos de *Hecyra* não diminuiriam o valor da peça, mas serviriam de propaganda para ela. No primeiro deles, em seguida à narrativa do desastre e interrupções, o enunciador defende uma característica vantajosa da apresentação vindoura: o ineditismo da comédia a ser encenada.

Observe-se como esse aspecto é ressaltado de modo enfático: às menções ao adjetivo *nouus* (“novo”, “inédito”) – *nouast, nouum* (seguidos em *Hec.* 2); *pro noua* (*Hec.* 5) – acrescenta-se a afirmação de que tal comédia ainda viria a ser conhecida: *quaeso hanc noscite* (*Hec.* 8). Ora, o caráter de novidade parece ter sido importante

⁷⁴ Esse aspecto do estilo terenciano não se reserva aos prólogos, mas será visto também no decorrer de *Hecyra*. Cf., por exemplo, notas ao verso 168 (*deuinctus...uictus*), ao verso 274 (*inique...aeque*) e ao verso 475 (também uma brincadeira com as palavras *inique* e *aeque*) em nossa tradução.

⁷⁵ Cf. Lada-Richards (2004, p. 66), de acordo com quem o segundo prólogo de *Hecyra* estaria tematizando uma espécie de hierarquia de atividades artísticas e culturais, propondo-a como já existente em relação a espetáculos da Antiguidade. A estudiosa (p. 61-2) aponta ainda que Terêncio faria uso estratégico do que ela chama de discurso inclusivo (“inclusive language”): a plateia dos espectadores é idealizada no discurso do segundo prólogo de nossa comédia. Tal idealização se dá separando a plateia daquela que estaria fora do teatro, esta composta de um público mais vulgar, com comportamentos inapropriados. O segundo prólogo de *Hecyra* seria, portanto, um gesto de inclusão, dirigindo-se aos espectadores como sendo privilegiados culturalmente. Ao mesmo tempo, o prólogo afirma a exclusão cultural daqueles que não apreciavam a peça. Lada-Richards (2004, p. 64) acredita ainda que haveria uma espécie de embate do intelectual e verbal contra o tolo e corporal, e que isso pode encontrar paralelos no conflito entre artes literárias e visuais dos séculos XVIII e XIX.

critério de avaliação de uma comédia da época de Terêncio, que o tematiza também em prólogos de outras peças suas, como por exemplo, no célebre verso de *Eunuco*: *nullumst iam dictum quod non dictum sit prius*. (“Do que já foi dito, nada há que não tenha sido dito antes”, *Eun.* 41)⁷⁶.

No Prólogo II de *Hecyra*, a questão da novidade é reafirmada:

*Vetere in noua coepi uti consuetudine,
In experiundo ut essem; refero denuo.*” (*Hec.* 37-38).

“Quanto a esta **nova** peça, a meu velho hábito comecei a recorrer, a título de experiência: trago-a **de novo** ao palco.”

É notável que vindouras novidades são prometidas também ao final do segundo prólogo de nossa comédia, em troca da benevolência da plateia:

*Vt lubeat scribere aliis mihique ut discere
nouas expediat posthac pretio emptas meo* (*Hec.* 56-57).

“...a fim de que a outros apraza escrever e para que me desimpeça de ensaiar **novas** peças depois desta, compradas com meu dinheiro”.

Seria impossível nos dias de hoje verificarmos a validade das declarações de Terêncio, quer sobre os aspectos da produção e recepção de suas peças, quer sobre sua relação com os escassos registros remanescentes da *Néa*, da qual extraíra seus modelos⁷⁷. Mas acreditamos que vale a pena considerar as implicações do fato de que, na comédia *Hecyra*, é por meio de versos de seus prólogos, por meio de sua poesia, portanto, que o poeta emite declarações sobre seu teatro. Logo, são passagens de caráter não simplesmente referencial, mas de valor metapoético, e com efeito sobre a própria poesia⁷⁸. Sobre isso, trataremos no próximo item.

⁷⁶ Para exemplo da referência à novidade da peça em outra comédia terenciana, cf. *Adelf.* 12.

⁷⁷ Mesmo assim, estudiosos (inclusive Conte, 1994, p.99) costumam afirmar que tal relação com a Comédia Nova grega se reflete na matéria da obra terenciana. Isso porque se costuma pensar que, em contraste com a exuberância plautina, em Terêncio as personagens e os temas da comédia no contexto romano seriam abordados com uma preocupação mais séria, concernente à sociedade e à humanidade em geral.

⁷⁸ Sobre essa abordagem no estudo de referências a teatro nas peças plautinas, cf. Cardoso (2005, 2010 e 2011).

2.3 Uma *narratio metapoética*

Observemos com mais atenção o segundo prólogo, em que a narrativa do fracasso da apresentação anterior é amplificada. Ali o autor se expressa de maneira mais detalhada sobre o que teria acontecido na segunda tentativa de representação da comédia. Porém, vejamos novamente como isso é contado:

*quom primum eam agere coepi, pugilum gloria
(funambuli eodem accessit expectatio),
comitum conuentu', strepitu', clamor mulierum
facere ut ante tempus exirem foras.
uetere in noua coepi uti consuetudine,
in experiundo ut essem; refero denuo.
primo actu placeo; quom interea rumor uenit
datum iri gladiatores: populu' conuolat,
tumultuantur, clamant, pugnant de loco : (Hec. 33-41)*

Quando pela primeira vez comecei a representar esta peça, adveio a fama de uns boxeadores (e também a perspectiva de haver um espetáculo de equilibrista). O aglomerado de acompanhantes, o barulho, a gritaria das mulheres fizeram com que eu saísse do palco antes da hora. Quanto a esta nova peça, a meu velho hábito comecei a recorrer, a título de experiência: trago-a de novo ao palco. No começo eu agradei; entretanto, quando chega o rumor de que se dariam jogos de gladiadores, o povo acorre, causa tumulto, grita, briga por lugar.

Note-se que a narrativa é construída de maneira bem humorada e irônica. Confusões típicas do gênero cômico da *palliata*⁷⁹ são evocadas na referência à “gritaria de mulheres” e à correria e tumulto da multidão. Um certo tipo de narrativa, e com efeito risível, está, pois, presente nesse prólogo. As afirmações apresentadas nesses versos, ainda que, à primeira vista, não nos sejam essenciais para a compreensão e apreensão do enredo em si, consistem já em um enredo que pode despertar particular atenção dos espectadores da peça.

Um dos motivos para tal interesse já foi comentado no item anterior: narrar o que teria ocorrido nas tentativas prévias de representação faz enfatizar o caráter de novidade da comédia. Além disso, não podemos deixar de notar que, em lugar de uma narrativa direcionada ao enredo da peça, é também envolvente e curiosa a *narratio* metadramática do fracasso anterior. Assim, por meio de auto-irônico relato do que teria acontecido já com a comédia a ser vista, Terêncio utiliza seus prólogos para fazer piadas

⁷⁹ Sobre cenas agitadas e humor não verbal de tipo “pastelão” na *néa* e *palliata*, cf. Hunter (1989, p. 55), Cardoso (2016).

às suas próprias custas, tipo de brincadeira que, ao que parece, também fazia sucesso junto ao público da *palliata*⁸⁰.

Neste sentido, o artigo de Gowers (2004) mostrou-se relevante para tal leitura dos prólogos, que privilegia uma visão de seu texto enquanto parte da composição artística e poética de Terêncio. Conforme já apontamos, seguindo estudo proposto por Cardoso (2005) dos prólogos de Plauto, sobretudo o da comédia *Aululária*, nossa hipótese é de que os prólogos fazem parte da ficção e se apresentam como um momento de transição entre o mundo real dos espectadores e o mundo das convenções e situações cômicas. Nossa visão é semelhante à de Gowers (2004, p. 151), que propõe desafiar a interpretação tradicional de que todos os prólogos de Terêncio seriam completamente dissociados dos enredos das respectivas peças.

Cardoso (2005) já notou que, na comédia plautina *Aululária*, o modo como o deus Lar se apresenta, informando sua identidade e ainda enfatizando-a por meio de repetições e jogos de palavras (*Aul.* 2, 13-4), teria por efeito caracterizá-lo como uma personagem da comédia plautina. É notável, neste sentido, a forma como, naquela comédia, se constrói, a partir do prólogo, uma, pode-se dizer, primeira camada de ilusão. Em passagens plautinas com menção a atores, ela denomina seu efeito como sendo uma “ilusão metadramática” (cf. ainda, Cardoso 2010). Gilula (1989, pp. 105-6) fala desta forma de ilusão nos prólogos de Terêncio, sobretudo nos de *Hecyra*, ao afirmar que a voz subjetiva e pessoal do autor que declama o prólogo (segundo as didascálias, o ator Ambívio Turpião) no monólogo de abertura de nossa comédia é de fato ilusória⁸¹. A parte do texto que ele recita foi composta como parte dramática para, ainda segundo Gilula (1889, p. 105), encaixar-se na situação e, em consequência, criar a ilusão de que é o próprio ator falando à audiência.

Mas Gowers (2004) propõe ir mais além do que coloca Gilula (1989), não apenas identificando ilusão e elementos convencionais cômicos nos prólogos de Terêncio, mas ainda fazendo deles uma leitura programática, que reconhece menções ao próprio enredo das peças nas entrelinhas de seus prólogos. A autora analisa brevemente os textos de abertura das seis comédias terencianas. Dentre eles, a fim de comparar os prólogos da comédia por nós apreciada com apenas uma outra de mesma

⁸⁰ Para um exemplo análogo de piadas à custa de críticas a piadas, temos o monólogo em que o parasita Gelásimo encena seu fracasso como vendedor de *logi ridiculi*, na peça *Estico* (cf. *Stich.* 155-96 em Cardoso, 2006, pp. 32 a 35 e 115-117; Cardoso 2015, no prelo).

⁸¹ Cf. Gilula (1989, p. 105): “He composed the prologues to fit the personality of the actors, as well as the situation, and succeeded in creating the illusion that it is the actor himself who speaks. . .” Cf. ainda discussão em Lada-Richards (2004, p. 73).

autoria, destacamos a análise de Gowers de uma das peças em especial, *Heautontimoroumenos*. Ali, é tematizado um conflito de gerações que se mostra também central ao enredo de *Hecyra*, como observaremos desde a primeira cena, a ser analisada no capítulo subsequente deste estudo. Podemos notar semelhanças também entre os prólogos das duas peças terencianas, como apontaremos a seguir.

Heautontimoroumenos, ou o *Autoflagelador* (apresentada em 166 a. C.), conta a história de um pai que, por tanto discordar do estilo de vida libertino do filho e de seu relacionamento com uma meretriz, acabou por afastá-lo de si, fazendo com que o rapaz fosse lutar na guerra. Ao menos é nisso que o pai acredita, já que, desde o início, descobrimos que o jovem está na cidade, escondido na casa de um vizinho. O *senex*, sem saber do regresso do filho, sente-se culpado por ter sido tão rígido com o garoto e, por conta dessa culpa, escolhe se autopunir com trabalho duro no campo. Segundo aponta Gowers (2004, p. 155), a repetição do termo *labor* nos prólogos de *Heauton* (“com o máximo de esforço” *cum labore maxumo*, v. 40; “e deixem-me poupar de alguns trabalhos duros” *ut aliqua pars laboris minuatur mihi*, v. 42, “se há trabalho tão exaustivo” *si quae laboriosa est*, v.44), teria já por efeito introduzir a temática quanto ao estilo de vida adotado pelo velho autopunidor. Mas, além disso, antes de iniciar a peça, o monólogo, também nesta comédia enunciado por Ambívio Turpião, nos apresenta um apelo à *patria potestas* (“deem-me a autoridade”, *date potestatem mihi*, *Heaut.* 35), aos direitos dos cidadãos mais idosos (“eles não tem piedade dos velhos” *nil parcunt seni*, *Heaut.* 43), aos bons exemplos que devem ser reconhecidos nas pessoas de idade mais madura (“estabeleçam em mim um precedente” *exemplum statuite in me*, *Heut.* 51). Gowers nota ainda a linguagem de teor pedagógico presente neste mesmo prólogo, com repetição de termos como *exemplum* (“precedente, exemplo, *Heaut.* 20, 51), *didicerim* (“eu aprendi”, *Heaut.* 10) *ad studium hunc se applicasse musicum* (“para que ele se dedicasse ao estudo da arte”, *Heaut.* 23), *animum inducite* (“prestem atenção”, *Heaut.* 41).

Pelos exemplos acima destacados podemos notar que ali Terêncio emprega teor pedagógico semelhante ao já observável nos prólogos de *Hecyra*, com uso de termos como *didici* (*Hec.* 14), *studiose/studio* (*Hec.* 19), *animum induxi* (*Hec.* 50). Já no início do segundo prólogo, o ator, Ambívio Turpião, também pede que lhe seja permitido usar de um privilégio que a idade lhe conferia, o de tentar restituir a comédia preterida ao seu lugar de sucesso (*Hec.* 11-13).

Em *Hecyra*, conforme já destacamos, o conflito de gerações será tematizado desde a primeira cena, com o diálogo em que uma meretriz mais idosa vai tentar aconselhar uma mais jovem sobre o amor. Mas, nessa peça, como veremos, haverá uma diferença em relação ao enredo de *Heautontimoroumenos*: o embate principal se dará no âmbito do feminino, as sogras é que parecem se opor à nora e ao genro.

É significativo ainda o modo como no prólogo de *Hecyra*, o ator que o declama, (supostamente Ambívio Turpião, também o ator de *Heautontimoroumenos*) também se esforça por reivindicar uma autoridade moral que estaria ligada à sua idade⁸². Isso porque, no enredo de *Hecyra*, inúmeras vezes nos deparamos com uma brincadeira com essa mesma concepção romana de autoridade do *paterfamilias*, a *patria potestas*, conforme observaremos de forma mais extensiva nas próximas seções deste estudo.

Mas quanto àquilo que é considerado a maior das peculiaridades dos prólogos de *Hecyra* – a narrativa que conta que ela teria falhado nas tentativas prévias de representação – Gowers (2004, p. 59) propõe também uma interpretação programática: para a estudiosa, a personagem Sóstrata, a sogra injustiçada a quem o título da comédia se refere, seria como que um símbolo do desafio que o autor enfrenta junto a sua audiência, tão extensamente referido nos prólogos. Isto porque, como veremos com mais destaque, *Hecyra* parece ser a história de personagens injustiçadas e mal compreendidas, vítimas de acusações infundadas e injúrias dos que estão à sua volta⁸³. Ora, é de semelhante injúria que o autor diz que a comédia foi vítima ao narrar os supostos fracassos das representações anteriores. Gowers (2004, p. 160) aponta uma relação entre a retirada forçada do ator do palco, mencionada em *Hec.* 33-36, e a retirada da personagem heroína Sostrata para o campo (*Hec.* 586-8). A autora sugere ainda uma conexão entre as personagens não populares que compõem o enredo de *Hecyra* e o fato de a peça supostamente não ter sido popular (Gowers 2004, p. 161). Embora não tenhamos de fato indícios (conforme já apontamos anteriormente, sobretudo ao mencionarmos o estudo de Parker 1996) de que a peça não teria tido sucesso, parece significativo que ela se apresente precisamente dessa maneira por meio dos prólogos.

⁸² Sobre o modo como este aspecto é ironizado no decorrer da peça, cf. nossa discussão na seção “Os *senes* e a ironia da sapiência em *Hecyra*”.

⁸³ Sobre a temática da injustiça e incompreensão na comédia *Hecyra*, cf. Leão (2006, pp. 233-49).

Conforme lembra Gowers, de fato, as personagens de nossa comédia, velhos e jovens, lidam constantemente com os temas da rejeição, injustiça e injúria, por exemplo na passagem a seguir, em que a personagem Láquede reclama do vizinho Fídipo:

te mi iniuriam facere arbitror (Hec. 256)

“penso que você está me fazendo uma **ofensa**”

No passo a seguir, temos a fala de Pânfilo, no momento em que retorna da viagem e acredita que há uma desavença entre sua esposa e mãe.

nam matris ferre iniurias me... pietas iubet (Hec. 301)

“Pois a obrigação me manda tolerar as **ofensas** da minha mãe”

Abaixo, o jovem Pânfilo se queixa da esposa:

quom illa, quae nunc in me iniquast, aequa de me dixerit (Hec. 475)

“uma vez que minha esposa, que agora está sendo tão **injusta** comigo, poderia dizer coisas **justas** ao meu respeito”

Esse vocabulário concernente a aceitação e rejeição, ao conflito entre o que é justo e o que é injusto, soaria, ao ser enunciado por personagens em meio à ação da peça, certamente familiar a uma audiência que já teria ouvido, por meio dos prólogos, a história de uma comédia que foi vítima tanto da ofensa dos adversários (*Hec. 22*), quanto da calamidade (*Hec. 2, Hec. 30*) que, de forma injusta, perturbara sua audiência e fizera com que a peça parecesse preterida (Gowers 2004, pp. 160-1).

Esses aspectos ficarão mais evidentes com a observação mais detalhada da peça à luz do repertório da tradição dramática de que faz parte.

III – As personagens de *Hecyra* e o repertório da *palliata*

Este capítulo introduz nosso estudo acerca da imagem das personagens femininas de *Hecyra*.

Na análise do primeiro ato da comédia (*Hec.* 59-197), apreciaremos o modo como a temática do conflito entre os gêneros nos é apresentado. Ali, tal embate se dará no âmbito do relacionamento entre a *meretrix* e o jovem *amator*. No entanto, a misoginia por parte dos amantes (alegada na primeira cena, sobretudo na fala de uma meretriz mais velha, Sira) será relativizada na fala do escravo Parmenão, que vai direcionar a antipatia das personagens para a figura de uma meretriz mercenária e aproveitadora (*procax*).

Em seguida, em vários momentos, observaremos cenas em que se afirma uma misoginia, uma caracterização pejorativa *a priori* quanto a determinadas personagens femininas. Nossa análise vai procurar ver até que ponto, no prosseguir de *Hecyra*, tal impressão se reforça ou se relativiza na medida que as personagens vão sendo apresentadas. Para tanto, na análise do segundo ato, atentaremos a seus discursos e às situações em que o enredo terenciano as envolve.

Desse modo, atentaremos aos efeitos dos recursos de linguagem, das situações risíveis e da presença de ironia dramática também na caracterização de tipos masculinos em evidência nas cenas (os *senes* Fídipo e Láquede).

3.1 *Meretrices, Matronae* e o primeiro ato da comédia⁸⁴

O primeiro ato de nossa peça (*Hec.* 58-197) é composto de duas cenas. A primeira consiste num diálogo entre duas prostitutas: Filotes (*Philotis*), uma jovem *meretrix*, e Sira (*Syra*), uma cortesã mais idosa (*anus*). Esta irá aconselhar aquela quanto ao amor e ao relacionamento com os homens. Durante a conversa, fatos ocorridos na relação entre o jovem Pânfilo e a meretriz Báquide (*Bachis*) são, pela primeira vez na peça, revelados ao público (*Hec.* 59-81).

Adiante, na segunda cena (*Hec.* 76-197), aparece o escravo Parmenão (*Parmeno*), responsável pelas declarações que hão de continuar a apresentar a *narratio* propriamente dita, i.e. as informações sobre dados prévios do enredo da peça. Ou seja, o *seruus* falará com mais detalhes acerca de como se deu o casamento e como vai o

⁸⁴ Uma versão anterior desta seção foi publicada em Lazaro (2014).

relacionamento conjugal do jovem Pânfilo, bem como o prévio amor deste pela prostituta (proibido por seu pai). Como veremos, ele chegará a mencionar, inclusive, o suposto conflito entre a jovem esposa e a sogra desta. No entanto, o escravo ainda não nos revela o desfecho da peça. O reconhecimento (*anagnorisis* em grego)⁸⁵ ocorrerá em etapa bem mais avançada da comédia (*Hec.* 860-871). O espectador ou leitor que acompanhar até o fim a peça verá que a prostituta Báquide vai assumir um papel importante para o final feliz. Para tanto, ela vai se apresentar de modo peculiar: como uma meretriz nobre, capaz de atitudes dignas, chegando a abrir mão de seus próprios interesses e do amor pelo jovem para revelar a verdade que torna possível a reconciliação deste com sua esposa⁸⁶. No entanto, não é bem como heroína que a imagem da Báquide vai ser construída no primeiro ato. Observemos, pois, como isso se dá.

Ossos do Ofício

Já se notou que o diálogo na primeira cena após os prólogos (*Hec.* 58-75) é marcado por elementos considerados próprios da chamada linguagem coloquial em língua latina.⁸⁷ Dessa forma, no texto transmitido, diversos elementos caracterizam a vivacidade do diálogo escrito para ser encenado, tais como locuções de valor interjetivo (*per pol*, v. 58; *pol* 71; *eheu me miseram*, v. 75; talvez *em*, v. 63)⁸⁸ e referências dêiticas (*hic Pamphilus*, v. 60; *istaec mihi/ aetas et formast aut tibi haec sententia*, v. 74-75; e, talvez, *em*, v. 63).⁸⁹ Observe-se como tais recursos dão um efeito ao mesmo tempo exclamativo e emocional à fala da meretriz Filotes, que se mostra chocada com a suposta quebra de palavra do jovem Pânfilo:

Ph. Per pol quam paucos reperias meretricibus

⁸⁵ Sobre o tema do reconhecimento na poesia grega em geral, cf. a comédia menândrea *Epitrepontes*, sobre a qual falamos mais adiante nesta dissertação, e o estudo de Duarte (2012, p. 189-291).

⁸⁶ Ver seção 3.5 deste estudo, sobre a caracterização dessa meretriz em relação à caracterização de outras personagens do mesmo tipo constantes no repertório da Comédia Nova greco-romana, inclusive naquelas peças em que podemos encontrar a *meretrix* desempenhando um papel importante e nobre, como, por exemplo, a meretriz na já referida comédia menândrica *Epitrepontes* e a personagem Taís, na peça terenciana *Eunuchus*. Sobre a caracterização de Báquide como uma *bona meretrix*, cf., por exemplo, Duckworth (1994, p. 259), bem como Norwood (1923, pp. 98-100). Para uma visão contrária, que a considera uma *mala meretrix*, cf. Gilula (1980).

⁸⁷ Sobre elementos que caracterizariam a linguagem coloquial na comédia latina, remetemos a Cardoso (2006, pp. 62-4), que discute o estado da questão e indica bibliografia complementar. Sobre a linguagem de Terêncio, cf. Karakasis (2005; quanto a coloquialismos, pp. 21-40); Vincent (2013, pp. 69-87) e bibliografia complementar ali indicada.

⁸⁸ Cf. discussão em nota à tradução do verso 63.

⁸⁹ Sobre interjeições como marcadores de linguagem coloquial em latim, cf. Palmer (1974, pp. 74-5).

*fidelis euenire amatores, Syra.
uel hic Pamphilus iurabat quotiens Bacchidi,
quam sancte, uti quiuis facile posset credere,
numquam illa uiua ducturum uxorem domum!
em duxit. (...)* (*Hec.* 58-63, grifos nossos)

Fi. Por Pólux, Sira, quão poucos amantes fieis às meretrizes você encontra por aí! Veja, o Pânfilo, que mora **aqui**: tão solenemente, de um modo que qualquer um acreditaria, jurava à Báquide que nunca, enquanto ela vivesse, se casaria. E não é que se casou!

Além de uma impressão geral de coloquialidade, chamam atenção também outros aspectos da fala das personagens na primeira cena de nossa comédia, como, por exemplo, a construção de uma linguagem, que dentro das convenções da comédia, se mostre adequada à idade das personagens.

Observemos, por exemplo, o modo como em seguida se expressa a outra meretriz, Sira, cujo nome havia sido enunciado há pouco (*Syra*, v. 59):

*Sy . ergo propterea te sedulo
et moneo et hortor ne quouisquam misereat,
quin spolies mutiles laceres quemque nacta sis.* (*Hec.* 63-5)

Si. Mas, francamente, é por isso que eu a aconselho e também exorto: não tenha pena de nenhum deles; mas, ao contrário, espolie, mutilo e faça em pedacinhos⁹⁰ aqueles que você tiver em mãos.

Que Sira é mais velha vai ser afirmado ao final da cena⁹¹. Mas Karakasis (2005) aponta já na fala dessa meretriz diversos elementos lexicais e sintáticos típicos de personagens mais velhas em Terêncio.⁹² De fato, é dessa posição que Sira começa seu discurso, como aconselhadora. E seu conselho se inicia com uma conjunção conclusiva, *ergo* “portanto”), seguida de uma partícula de teor explicativo, *propterea* (“por causa disso”), enfatizando certo caráter “lógico”, “racional” com que ela apresenta seu argumento. Essa caracterização se vai manter por meio do recurso da repetição lexical,

⁹⁰ *Spolies, mutiles, laceres*: vocabulário de teor bélico (cf. e.g. *spolio*, “to strip (a defeated enemy) of arms, equipment, etc. (more loosely) to deprive of arms, disarm”, *OLD* sentido 2), cuja justaposição tem efeito hiperbólico crescente na fala da meretriz. O uso de metáforas bélicas em fala de personagem de nível social mais baixo (como meretrizes e escravos) – recurso abundante em Plauto e denominado “glorificação (“Glorifizierung”) por Fraenkel ([1922]¹ 2007) – também se nota em Terêncio.

⁹¹ “Ah, pobre de mim! [75] Por que não tenho a sua idade e beleza; ou você, o meu modo de pensar” (*eheu me miseram, quor non aut istaec mihi/aetas et formast aut tibi haec sententia?*, *Hec.* 75-76).

⁹² A passagem “*Et moneo et hortor ne quouisquam misereat (...)*” é elencada por Karakasis (2005, p. 26) como amplificação por sinonímia típica de personagens mais idosas em peças terencianas. O mesmo ele dirá de *quin spolies mutiles laceres* (cf. *OLD lacere* 4 ‘mangle’, mutilo 1 ‘maim’, ‘damage by cutting or breaking off a part’); *ergo* e *propterea*, cf. Karakasis (2005, p. 76); arcaísmos, e.g.: *misereas* (ver nossa nota *ad loc.*).

quer retomando termos usados pela interlocutora, Filotes, a meretriz mais jovem e ingênua, quer ao longo de sua própria fala:

*Ph. utine eximium **neminem** habeam? Sy. **neminem**:
nam **nemo** illorum quisquam, scito, ad te uenit (...)
(Hec. 66-67, grifo nosso).*

Fi. Não devo fazer **nenhuma** exceção?
Si. Nenhuma! Pois eu garanto que nenhum deles vem até você (...)

Note-se como, tanto no exemplo acima quanto no que veremos a seguir, as retomadas lexicais (ora repetindo as palavras, ora trazendo outras da mesma família, como no caso do verbo *captare*, frequentativo de *capere* em *captent/ capi* em Hec. 73) são acompanhadas por conjunções (acima, a explicativa *nam*, v. 66; abaixo, temos a adversativa *autem*, v. 72):

*Ph. tamen pol eandem **iniuriumst** esse omnibus.
Sy. **iniurium** autem est ulcisci aduorsarios,
aut qua uia te **captent** eadem ipsos **capi**? (Hec. 71-73, grifos nossos)*

Fi. Mas, por Pólux, é **injusto** ser igual com todos.
Si. Mas, por acaso é **injusto** se vingar dos inimigos, ou **pegá-los** da mesma forma que eles a **tentam pegar**?

Porém, além de “racional”, a fala de Sira expressa uma certa emoção, que marca seu ressentimento⁹³. Ela é construída, por um lado, pela repetição consecutiva de termos de sentido semelhante, o que resulta em ampliações enfáticas: *et moneo et hortor* ne quousquam misereat (v. 64) “(...) eu a **aconselho e também exorto**: não tenha pena de nenhum deles”; *aetas et formast* (v. 75) “(...) **idade e beleza (...)**”; quin *spolies mutiles laceres* quemque nacta sis. (v. 65) “(...) mas, ao contrário, **espolie, mutile e faça em pedacinhos** aqueles que você tiver em mãos”.

Por outro lado, o teor bélico de vários dos termos – como *spoliare*, “espolie”, *mutilare*, “mutile”, *lacerare*, “faça em pedacinhos”, v. 65; mas ainda: *ulcisci aduorsarios* “se vingar dos inimigos”, v. 72; e os referidos verbos *captare* e *capere* (v. 73) – todos eles empregados para se referir a relações amorosas, marca a agressividade da fala de Sira. Tal caráter bélico, no entanto, pelo contraste com o contexto privado e banal, funciona como um recurso humorístico - já explorado por poetas antecedentes na *palliata*, e chamado por Fraenkel (2007), em referência a Plauto, de “Glorifizierung”,

⁹³ Sobre ressentimento como emoção na literatura greco-romana, cf. D. Konstan (2001, pp. 59-77).

“autoglorificação”⁹⁴. O efeito de humor, em nosso entender, relativiza a razoabilidade do argumento da mulher.

No entanto, mesmo que seu discurso seja relativizado pela comicidade acima evidenciada, um aspecto interessante na argumentação de Sira é o fato de que ela fala em prol das meretrizes. Contudo, ela o faz precisamente evocando um raciocínio que, na *palliata*, se costuma usar a favor dos jovens enamorados e contra tais personagens femininas. Isso fica claro quando notamos a expressão *blanditiis suis* (v. 68), na passagem a seguir:

*Ph. utine eximium neminem habeam? Sy. neminem:
nam nemo illorum quisquam, scito, ad te uenit
quin ita paret sese abs te ut **blanditiis suis**
quam minimo pretio suam uoluptatem expleat.
hiscin tu amabo non contra insidiabere? (Hec. 66-70, grifos nossos)*

Fi. Não devo fazer nenhuma exceção?

Si. Nenhuma! Pois eu garanto que nenhum deles vem até você sem estar pronto para, usando de **todo o charme** que tiverem, satisfazer seu desejo, pelo menor preço possível. Então, você não vai armar contra eles, queridinha?

Como aponta Donato em comentário a outra comédia de Terêncio (*Adelfos*⁹⁵), usar de *blanditia*, “fala mansa” é algo típico de personagens femininas em nosso autor.⁹⁶ Nas cenas iniciais da peça *Eunuco*, faz-se também referência ao modo como, por meio de discurso estratégico típico da meretriz (*meretricum contumelias*, *Eun.* 48)⁹⁷, um jovem apaixonado é explorado e enganado por uma delas.

Certamente, em *Hecyra*, esta clara inversão dos papéis femininos e masculinos no discurso de Sira seria notada pelo público da comédia *palliata*, ainda que sem saber até que ponto ela seria levada a sério no decorrer da peça. Vejamos, pois, se tal imagem de vítima que a experiente Sira propõe para as meretrizes (em sua relação com os amantes) é mantida, e de que modo, ao longo da próxima cena.

⁹⁴ Cf. Fraenkel (2007) e Cardoso (2005 e 2006).

⁹⁵ Donato, *ad Adelphe*. 291, 4. Cf. Dutsch (2005, pp. 149-86).

⁹⁶ Sobre *blanditia* na fala de meretrizes plautinas, cf. Rocha (2015, pp. 63-72).

⁹⁷ *lit.* “queixas de meretrizes”. Sobre o jogo que faz nosso poeta na caracterização da meretriz da peça *Eunuco*, cf. Barsby (1998, p. 92) *ad loc.*: “In the opening scene T. <erence> deliberately fosters the assumption that she is a typical wicked meretrix (55, 67-71, 79-80)”. Sobre tal recurso na composição da meretriz em *Eunuco*, cf. Fantham (2011, p.154).

Papéis femininos e conflitos na segunda cena

Como lembra Hunter (1989, p.83), a relação entre homens e mulheres é tema importante para as peças da Comédia Nova grega e romana. Naquele contexto, mesmo personagens femininas livres dependem de obter em algum momento o afeto dos homens para terem o sustento ou *status* pretendidos, fossem elas casadas (*matronae*), ou meretrizes (*meretrices*). Uma menção a tal dependência se pode notar na fala da meretriz mais idosa na primeira cena de *Hecyra*. Embora não confie nos homens, a personagem tem em vista o mister de os atrair enquanto for possível (enquanto houver beleza e juventude, *Hec.* 75).

Hunter também destaca na Comédia Nova os conflitos entre homem e mulher, muitas vezes expressos em forma de misoginia. Embora a adversidade contra as mulheres apareça sobretudo quando nela se trata da instituição do casamento⁹⁸, uma desconfiança em relação ao feminino também aparece no retrato de relacionamentos pré-conjugais, ou extraconjugais, estabelecidos com as meretrizes. Importante é também destacar, como lembra o estudioso, que essa postura misógina não raro é também ridicularizada nas próprias peças.⁹⁹ Hunter (1989, p. 84) nos lembra, acerca da misoginia presente nas comédias da *Néa* e *palliata*, que o primeiro fato relevante para entendermos a relação entre os sexos e a posição que a mulher ocupa nessa relação dentro da comédia é que, ao que se sabe, todos os poetas cômicos das antigas Grécia e Roma são homens, bem como a grande maioria dos espectadores. Isso tem importância porque nos lembra que a forma como a mulher é retratada é fundamentalmente pautada na visão masculina da figura feminina.

Nesse quadro, estudiosos discutem qual seria o tema central de *Hecyra*. Segundo MacGarrity (1980, p. 149), esse tema seria o conflito entre “reputação versus

⁹⁸ De fato, não é incomum encontrarmos no repertório mais amplo da Comédia Nova exemplos de homens e mulheres que se tratam como verdadeiros inimigos. Na geração anterior à de Terêncio, temos exemplos gritantes em peças plautinas como, para dar alguns exemplos: na comédia *Asinária*, um marido, Demêneto, declara que só consegue ser feliz quando a esposa está longe (v. 900); em *Trinumo* (vv. 59-65), em meio a uma briga, dois maridos desejam um ao outro, ao rogar uma espécie de praga, que suas respectivas esposas lhes superem em anos de vida. Sobre o tema das brigas conjugais na comédia plautina *Cásina*, cf. Rocha (2013) e, de modo mais amplo, Rocha (2015, pp. 85-141).

⁹⁹ Sobre referências à presença de mulheres na plateia das comédias da paliata, cf., por exemplo, o prólogo à comédia plautina *Pênulo*, sobretudo os versos (*Poen.* 28-35) e o prólogo de nossa comédia, em *Hec.* 35, verso que Goldberg (2013, p. 93) aponta como um testemunho da presença de mulheres no teatro em Roma antiga.

caráter verdadeiro”.¹⁰⁰ Embora *Hecyra* “gire em torno do casamento de Pânfilo e Filomena” (MacGarry 1980, p. 149), para a estudiosa tal conflito entre reputação e verdade se mostraria particularmente no relacionamento entre os casais idosos da peça: Sóstrata e Láquede (pais de Pânfilo) e Fídipo e Mírrina (pais da jovem Filomena).

MacGarrity ressalta que ambos os maridos (caracterizados como idosos, *senes*), durante o desenrolar da ação criticam as mulheres de maneira generalizada e acusam suas esposas de serem membros de um grupo com características negativas típicas. É o que se pode ver sobretudo na fala seguinte, do velho Láquede:

*LA. Pro deum atque hominum fidem, quod hoc genus est, quae haec est
coniuratio!
utin omnes mulieres eadem aeque studeant nolintque omnia
neque declinatam quicquam ab aliarum ingenio ullam reperias!
itaque adeo uno animo omnes socrus oderunt norus.
uiris esse aduersas aeque studiumst, simili' pertinaciast,
in eodemque omnes mihi uidentur ludo doctae ad malitiam; et
ei ludo, si ullus est, magistram hanc esse sati' certo scio. (Hec. 198-205).*

La. Pela fé nos deuses e nos homens, que gente é essa! E que complô! Como é possível todas as mulheres terem as mesmas paixões e quererem ou recusarem tudo da mesma forma? Você não encontra uma sequer que se afaste da mentalidade das outras. Por isso que unanimemente e de tal maneira todas as sogras e noras se odeiam. Da mesma forma, empenham-se em serem contrárias a seus maridos, todas têm igual teimosia. Parece-me que todas foram ensinadas na mesma escola para a maldade. E sei bem que, nessa escola, se ela existe, esta aqui é a professora.

O velho prossegue:

*nam uostrarum nullast quin gnatum uelit
ducere uxorem; et quae uobis placitast condicio datur:
ubi duxere impulsu uostro, uostro impulsu easdem exigunt. (Hec. 240-2)*

Pois nenhuma entre vocês há que não queira casar o filho. E com o partido que agrada a vocês se dá o casamento. Uma vez que se eles casam por pressão de vocês, é por pressão de vocês também que se separam das esposas¹⁰¹

¹⁰⁰ Baseando-se na afirmação de Norwood (1923, p. 99) de que Terêncio problematiza os rótulos, MacGarry aponta quanto a *Hecyra*: “the conflict between reputation and true character is the main theme” (1980, p. 149).

¹⁰¹ Sobre tal passagem, MacGarrity (1980, p. 150) afirma: “The use of the plural *vos* revives the idea of Sostrata as a member of a larger group, and this recollection leads to a renewal of the criticism of women in general (240-2)”.

Contudo, essa crítica generalizada às mulheres se dá em cenas posteriores na peça, em passagem de que trataremos mais adiante, neste estudo. Por ora, gostaríamos de sugerir que, dando voz a dois tipos de *meretrices* nas cenas iniciais¹⁰², *Hecyra* adota uma perspectiva que permite abordar de modo oblíquo o conflito entre os diversos relacionamentos entre homem e mulher normalmente tematizados na Comédia Nova: tanto as relações conjugais quanto as pré-conjugais e/ou extraconjugais (as duas últimas envolvendo meretrizes).

Sira, Filotes e a *palliata*

Para entendermos a composição das meretrizes em *Hecyra* e sua pertinência ao repertório da Comédia Nova, é muito útil um estudo de Fantham¹⁰³, de título bastante sugestivo: “Domina-tricks or how to construct a good whore from a bad one”. A estudiosa nele demonstra como a admirável composição da bondosa *meretrix* Taís (*Thais*), da peça terenciana *Eunuco*, pode ser considerada ainda mais marcante se cotejada com a maligna *meretrix* Fronésio (*Phronesium*), da peça plautina *Truculento* (Fantham, 2011, p.156).

Para nossa apreciação de *Hecyra*, interessa constatar mais especificamente como em suas peças Terêncio joga com estereótipos da imagem da meretriz já presentes em peças da fabula *palliata*, como a comédia plautina *Truculento*.¹⁰⁴ Conforme aponta Fantham, esse jogo se dá não diretamente por um apagamento das características que marcariam a personagem como uma má meretriz, mas ao contrário: ele se dá pela lembrança de tais características, e em seguida por uma exposição que inverte as expectativas por elas evocadas. Em *Eunuco*, na ausência de um prólogo narrativo, uma primeira imagem negativa das ações da cortesã é dada pelo escravo do jovem Fédria, também chamado Parmenão (Fantham 2011, p. 152).

Como em *Truculento*, em *Eunuco* a ação é movida pela competição entre dois amantes rivais. Na comédia terenciana, o jovem Fédria (*Phaedria*) disputa o amor de Taís (*Thais*) com um soldado. Mas o público vai aos poucos se situando na trama por meio das palavras e ações de Taís: com o decorrer da trama, a plateia passa a ver que a

¹⁰² As cenas iniciais já foram criticadas como desnecessárias para a peça *Hecyra*, cf. MacGarrity (1980, p. 150, n. 5), que refuta essa posição.

¹⁰³ Fantham 2011, pp. 144-156.

¹⁰⁴ Sobre essa relação entre Terêncio e Plauto (ou de Terêncio como um “anti-Plauto”), cf. ainda Dupont, Letessier (2011, pp. 180-196), que analisa sobretudo a figura da boa sogra (“socrus bona”, p. 180).

moça trata o pobre Cérea (*Chaerea*) com generosidade. O jovem conta com a ajuda da cortesã para persuadir seu pai a permitir seu casamento com sua amada, irmã de Taís. Essa é mais uma inversão que não é comumente vista na fábula paliata (Fantham 2011 p.154).

Como bem lembra Fantham, *Truculento* é a história de duas hábeis cortesãs protagonistas, Fronésio (*Phronesium*) e Astáfio (*Astaphium*), respectivamente: a senhora, que conta com a ajuda de sua escrava para seus negócios, e tal escrava, que protege sua senhora e os negócios da cortesã, além de atuar também como tal.¹⁰⁵ Uma breve comparação entre *Truculento* de Plauto e *Hecyra* também nos permite ver o modo como, nesta peça, Terêncio joga com expectativas estabelecidas quanto a esse tipo feminino da *palliata*.

Se pensarmos que, na peça plautina, Fronésio e Astáfio têm apenas um princípio, a saber, tomar tudo sem dar nada (Fantham 2011, p.151), vemos que é a esse tipo que se filia o caráter da prostituta Sira de *Hecyra*: o raciocínio desta consiste de diversos *tópoi*, expressões e ideias típicos das *malae meretrices*. No entanto, Filotes já teria mais afinidades com o bom caráter que Taís, a meretriz de *Eunuco*, acaba por revelar.

A tríplice demonstração do poder sedutor e destruidor de Fronésio assegura que, ao ser evocado seu tipo, por meio de correspondências de vocabulário e de imagem, pode-se criar um pano de fundo efetivamente negativo quanto à imagem da meretriz Báquide (e das mulheres em geral) nas peças da *palliata*. Em *Hecyra*, isso pode se refletir na imagem de Báquide, Filotes e Sira. Longe de serem protagonistas (como são as de *Truculento*), o papel das prostitutas Filotes e Sira será o de evocar não apenas esse mundo, mas também as duas possibilidades básicas de se compor o caráter de uma *meretrix* na *palliata*.

Mas, em *Hecyra*, Terêncio vai variar mais um pouco: no caso, diferentemente de *Truculento*, não são três homens¹⁰⁶ rivais competindo pelo amor de uma meretriz. Vai parecer que ali três mulheres terão entre si uma certa rivalidade (a meretriz Báquide contra a esposa Filomena, e Filomena contra a sogra Sóstrata). Observemos mais de perto particularmente quais imagens de Báquide, da esposa e de Sóstrata vão sendo criadas, e/ou desconstruídas na segunda cena.

¹⁰⁵ Segundo aponta Fantham (2011, p. 149), essa dupla função faz Astáfio se mostrar, às vezes, mais poderosa que Fronésio.

¹⁰⁶ Os três rivais em *Truculento* a que se refere Fantham (2011, p. 146) são os jovens apaixonados Estrábax (*Strabax*) e Diniarcos (*Diniarchus*) e o soldado Estratofânio (*Stratophanes*).

Construindo Báquide

Após a primeira cena, a meretriz idosa e ressentida cumprimenta o escravo que chega ao palco e, logo depois, desaparece, para não mais voltar à peça. Antes de também o fazer, Filotes, a meretriz mais jovem e ingênua terá mais uma participação na cena seguinte¹⁰⁷, em que dialogará com o escravo Parmenão. Ali, a personagem vai se caracterizar agora como uma profissional em plena atividade: acaba de voltar de um período em que servira a um soldado em Atenas (*Hec.* 85-97) e ao final se despede mencionando que tem um encontro com um estrangeiro (*Hec.* 195-196). Importante para a cena (que apresentará ao público eventos prévios fundamentais para a ação da peça) é que Filotes será caracterizada, ainda, como faladeira. Por exemplo, ela reclama que o soldado que a contratara por um tempo não lhe deixava falar à vontade:

*Fi. nam illi haud licebat nisi praefinito loqui
quae illi placerent. Pa. haud opinor commode
finem statuisset orationi militem. (Hec. 94-6)*

Fi. Pois lá ele não me permitia falar nada além daquilo que ele mesmo predeterminasse como sendo de seu agrado.

Pa. Não penso que era algo gentil o soldado delimitar suas falas!¹⁰⁸

Sua caracterização como curiosa se dá logo em seguida, quando ela pergunta por notícias da vida alheia:

*Ph. sed quid hoc negotist? modo quae narravit mihi
hic intu' Bacchi'? quod ego numquam credidi
fore, ut ille hac uivā posset animum inducere
uxorem habere. Pa. habere autem? Ph. eho tu, an non habet?
Pa. habet, sed firmae haec uereor ut sint nuptiae.
Ph. ita di daeque faxint, si in rem est Bacchidis.
sed qui istuc credam ita esse dic mihi, Parmeno.
Pa. non est opus prolato hoc: percontarier
desiste. (Hec. 97-105)*

¹⁰⁷ Esse uso de duas personagens protáticas, embora ocorra em Plauto, é excepcional em Terêncio (cf. MacGarrity 1980, p. 150). Nossa investigação não vai se ocupar da questão da existência de tais recursos no suposto modelo de *Hecyra*, que teria sido escrito por Apolodoro. Para discussão sobre o tema, cf. e.g. MacGarrity (1980, p. 150, n. 4 e 5). Metodologicamente, concordamos com o que afirma Slater (1988, p. 251) quando declara que também prefere não se concentrar nas questões relativas ao modelo de *Hecyra*: “A Roman comedy presumes a Roman audience, and any play which hopes to succeed plays to that audience. If a given element in the play can only (or far better) be explained by the Greek background, we should presume the audience knows this background, either from contact with the Greek cities of southern Italy or from previous plays. It is, after all, the fiction that these plays are set in Greece.”

¹⁰⁸ Sobre a provável presença de ironia na crítica empregada por Parmenão para indicar que a meretriz era faladeira, cf. Thomas (1887, p. 15) e tradução de Ireland (1990): “No, I don't suppose that the soldier's setting a limit to your chatting was much of your taste”.

Fi. Mas, que negócio é esse que a Báquide acaba de me contar lá dentro? Porque eu nunca poderia acreditar que ele pudesse pensar em ter uma esposa enquanto ela estivesse viva!

Pa. Mas então ele tem uma esposa?

Fi. Ora, você...! E não tem?

Pa. Tem, mas receio que esse não seja um casamento sólido.

Fi. Que os deuses e deusas queiram assim, se for para o bem da Báquide; mas conte algo que me faça crer que a coisa está dessa maneira, Parmenão.

Pa. Esse não é um assunto para ser divulgado, por isso, desista de perguntar!

No prosseguir do diálogo, o público fica com razões para suspeitar de que, além de curiosa, Filotes tende a ser fofoqueira:

*Ph. nempe ea causa ut ne id fiat palam?
ita me di amabunt, haud propterea te rogo,
uti hoc proferam, sed ut tacita mecum gaudeam.
Pa. numquam tam dices commode ut tergum meumtuam in fidem committam.
Ph. ah noli, Parmeno:
quasi tu non multo malis narrare hoc mihi
quam ego quae percontor scire. Pa. (uera haec praedicat
et illud mihi uitiumst maximum.) si mihi fidem
das te taciturnam, dicam. Ph. ad ingenium redis.
fidem do: loquere. (Hec. 105-114)*

Fi. Quer dizer que essa situação não é para se tornar pública? Pelo amor dos deuses, não é para eu espalhar por aí que lhe peço que me conte – mas para que, calada, eu possa me alegrar, sozinha...

Pa. Nunca você há falar tão gentilmente a ponto de eu colocar em risco minhas próprias costas por confiar em você.

Fi. Ah, não faça isso, Parmenão! Como se você não quisesse me contar, muito mais do que eu mesma quero saber o que pergunto.

Pa. É verdade o que ela fala, e esse é meu maior vício! Se você me der a sua palavra de que ficará calada, eu vou contar.

Fi. Você está voltando à sua natureza! Dou-lhe minha palavra, fale!”

Caracterizado como também amante de uma fofoca (*Hec.* 110-12), o escravo Parmenão, ao satisfazer a curiosidade de Filotes, será o responsável pelas declarações que hão de continuar a apresentar a *narratio* propriamente dita. É assim que o *seruus* discorrerá acerca do relacionamento do jovem Pânfilo com sua esposa, do amor deste pela prostituta (proibido por seu pai) e do suposto conflito entre a esposa e sua sogra Sóstrata (mãe de Pânfilo).

É na fala do escravo (e na reação de Filotes) que se vão delineando traços não apenas do enredo, mas do caráter das personagens envolvidas. É assim que, diferentemente da imagem de uma *meretrix* seduzida por palavras vãs, e traída – impressão que ficou da cena inicial – no diálogo entre Pânfilo e Filotes primeiro se

apresenta uma Báquide amada pelo jovem (*hanc Bacchidem amabat ut quom maxumetum Pamphilus, Hec. 115*), o qual, no entanto, fora persuadido, atormentado pelos rogos e argumentos do pai, a se casar com uma moça apta para tanto (*Hec. 116-124*). Vemos um rapaz não determinadamente infiel, mas apenas inconsequente, que não se dera conta de que o casamento realmente aconteceria, até que chega o dia das núpcias mesmas (*Hec. 125- 129*). O escravo não se exime de contar em detalhes o sofrimento do rapaz, chega a relatar em discurso direto as palavras do noivo angustiado (*Hec. 131-133*).

Filotes se convence, a esse ponto, que o vilão era o pai de Pânfilo, Láquede, que, dessa forma, assume o lugar típico do *senex* da *palliata*, como obstáculo às relações amorosas de seus filhos (cf. Hunter, 1989, pp. 95 – 113).

Estando casado, o comportamento de Pânfilo, preocupado em não tocar a esposa que pretendia abandonar (*Hec. 135-151*), não deixa de ser digno: com isso, a imagem que Filotes tinha do jovem na primeira cena é revista por ela: “Que caráter honrado e digno é o de Pânfilo, pelo que você me conta!” (*pium ac pudicum ingenium narras, Pamphili, Hec. 152*). Por outro lado, completando essa imagem, Parmenão apresenta uma Báquide também diferente daquela que Filotes imaginara na primeira cena:

*sed ut fit, postquam hunc alienum ab sese uidet,
maligna multo et mage procax facta ilico est. (Hec. 158-159)*

Mas, depois que ela viu que Pânfilo não era mais exclusivamente seu, tornou-se muito má e mais descarada em seus pedidos a ele.

Assim, nas palavras de Parmenão, Báquide se transforma numa típica *meretrix procax*¹⁰⁹, numa meretriz mais próxima daquelas de *Truculento*, do que da personalidade que uma Taís terenciana revelaria. Ainda que tal mudança no comportamento da amante fosse compreensível diante da situação (*Hec. 160*), isso não impediu que também o amor de Pânfilo mudasse e se voltasse para a esposa recatada e resignada:

*partim uictus hui(u)s iniuriis
paullatim elapsust Bacchidi atque huc transtulit*

¹⁰⁹ *Maligna multo et magis procax (Hec.158)*: note-se a aliteração (cf. Carney, 1963, p. 46); *procax* denota alguém “extravagante em pedir ou expressar o que se quer, inoportuno (...), impudico”, conforme o *OLD* (1a), em que se elenca a passagem, bem como versos da peça plautina *Persa*, em que o termo é usado, também com referência ao contexto do meretrício: *oh, lutum lenonium, procax, rapax, trahax (Per. 140)*.

amorem, postquam par ingenium nactus est. (Hec. 168-170)

Por outro lado, abatido pelas injustiças da Báquide, o coração do rapaz pouco a pouco foi escapando desta e transferiu seu amor para aquela, depois que nela descobriu um caráter parecido com o seu.

O uso do termo *iniuria* é antes, na fala de Sira, referido ao comportamento dos amantes para com as meretrizes (*Hec. 72*), e aqui apresentado como uma atitude da parte da prostituta (*Hec. 168*)¹¹⁰. O vocábulo explicita, no entender de MacGarrity (1980, p. 152), a inversão da imagem construída para a Báquide e para Pânfilo na primeira cena.¹¹¹

Portanto, até esse momento da peça a reputação de duas das personagens já mudou: Báquide de vítima passa a uma *meretrix mala*; Pânfilo, de *adulescens* aproveitador, torna-se um jovem que é vítima das obrigações familiares e que, decepcionado com a amante, passa a valorizar uma esposa adequada.

Na parte seguinte do discurso, haverá porém novas mudanças, incidindo sobre o caráter de Filomena, a esposa. Tendo o jovem marido viajado, Filomena passa a conviver com a sogra (*Hec. 170 – 5*), mas, subitamente, sobrevém uma mudança:

*interim
moris modis odisse coepit Sostratam:
neque lites ullae inter eas, postulatio
numquam (Hec. 178 -181)*

“De repente, de um modo estranho, a garota começa a odiar Sóstrata. Mas nunca houve desentendimento algum entre elas, nunca uma reclamação!”

Sem apontar qualquer motivo, i.e. sem dar qualquer razão à Filomena, Parmenão descreverá diversos dos comportamentos estranhos (*moris modis, Hec. 179*) da jovem para com a sogra, inclusive a volta daquela para a casa dos pais.

Quanto à Sóstrata, a sogra de Filomena, suas ações são descritas de modo simpático: ela procura a nora repetidamente, manda que a busquem, vai em pessoa, embora seja desprezada (*Hec. 185-90*). O público já fica sabendo que o marido, vindo do campo, está estressado com a situação (*Hec. 189-191*), e em breve verá que este se voltará contra a *matrona*.

¹¹⁰ Cf. ainda *Hec. 165*. Sobre a *iniuria* no prólogo da peça, discutimos no capítulo anterior.

¹¹¹ “The use of *iniuriis* serves to recall the advice of Syra when she asks *iniurium autem est ulcisci advorsarios?* (72). Thus the image of Bacchis is completed and matches the description of a meretrix offered by Syra in the opening scene.” MacGarrity (1980, p. 152).

Na cena em apreço, Parmenão ainda não nos dá uma pista do desfecho da peça, que envolverá várias revelações.¹¹² Entre elas, está o papel importante a ser assumido pela Báquide (a meretriz de cujo infortúnio se falava na primeira cena), e que a caracterizará como, ao contrário do que Sira pregava, uma meretriz de atitudes nobres. Isso porque ela chegará a abrir mão de seus próprios interesses e do amor pelo jovem para revelar a verdade que torna possível a reconciliação deste com sua esposa. Após esse feito, a certa altura da peça, o próprio Pânfilo, ao encontrá-la, agradecerá por sua bondade e elogiará seu caráter:

Pam. o Bacchis, o mea Bacchi', servatrix mea!
Ba. Bene factum et uolup est. *Pam.* factis ut credam facis;
 antiquamque adeo tuam uenustatem obitines
 ut uoluptati obitu' sermo aduentu' tuo', quoquamque adueneris,
 semper siet. (*Hec.* 855-860).

Pan. Ó Báquide, minha Báquide, minha salvadora!
Ba. Ter feito o bem é também um prazer.
Pan. Seus feitos me fazem acreditar nisso, e você ainda mantém sua costumeira amabilidade de tal modo que sempre há de ser um prazer encontrá-la, ouvir suas palavras, ver você chegar, de onde quer que você venha.

Trata-se de uma passagem marcante. Note-se a construção elaborada dos seus versos, os efeitos de ênfase que a repetição (*Bacchis, o mea Bacchi'*, v. 855), a aliteração (e.g. em /f/ em *Factum...Factis ut credam Facis*, v. 856) e a acumulação gradual de termos (*obitu' sermo aduentu'*, v. 859) conferem ao elogio feito à meretriz. Como no discurso de Sira anteriormente visto (marcado por termos de atmosfera bélica), a construção é também hiperbólica, mas aqui não chegará a desmentir o teor da fala.

Como podemos perceber, na peça se evidenciará (e se tematizará) um contraste entre, de um lado, a imagem da Báquide apresentada no diálogo das outras meretrizes, e, de outro, as ações da Báquide (e, a julgar pelo que diz o escravo, o discurso – *sermo*, *Hec.* 854 – dessa personagem). A fala de Báquide propriamente dita merecerá nossa apreciação mais adiante, neste estudo¹¹³.

¹¹² Conforme já referimos, a *anagnorisis* (ou seja, o “reconhecimento”) ocorrerá em etapa bem avançada da comédia (*Hec.* 856-871).

¹¹³ Ver seção 4.3 deste estudo.

Apenas mais tarde, também após jogar com imagens, o público descobrirá que, tal qual ocorre com a prostituta Taís em *Eunuco*, Báquide¹¹⁴ se mostra surpreendentemente uma prostituta de bom coração (“golden-hearted”)¹¹⁵, Filomena tinha seus motivos para fugir, e a sogra nada teria a ver com eles. Mas isso também será apresentado nas próximas cenas, que analisaremos na continuidade do estudo sobre a intrigante peça *Hecyra*.

Contudo, tendo observado isso, já podemos prever que o discurso de Sira na primeira cena, bem como o de Parmenão na segunda, será, então, negado pelas palavras e atitudes da personagem que efetivamente tem parte no enredo, desconstruindo o estereótipo inicialmente fixado, ou seja, da mulher meramente interesseira e oportunista. Como ressalta MacGarrity (1980), a primeira cena de *Hecyra* é importante para marcar um conflito entre a reputação ou imagem da Báquide (e de outras personagens), formada no início da comédia, e seu “real” caráter, revelado ao final da trama.

Em sua análise de *Hecyra*, a centralidade desse conflito entre aparência e realidade, tal qual proposta por MacGarrity (1980), é problematizada por Slater (1988), que propõe retomar como assunto principal da peça não o tema da reputação *versus* realidade, mas sim o que Norwood (1923, p. 91) apontara: as mulheres. Contudo, podemos dizer que Slater não refuta propriamente a análise de MacGarrity, mas sim concluirá seu estudo afirmando a necessidade de especificar que tipo de conflito entre realidade e aparência constituirá o principal aspecto social que é problematizado em *Hecyra*: “Terence's choices in the exposition of the *Hecyra* emphasize the triumph of public/male fictions over private/female realities in the play” (Slater, 1988, p. 260).

3.2 *Feminarum potestas*

O segundo ato nas edições modernas da comédia (*Hec.* 198 – 280) é composto de três cenas que giram em torno do mistério acerca da partida de Filomena da casa dos sogros para retornar à casa paterna. É já na primeira cena desse ato (*Hec.* 198 - 242) que Sóstrata, sogra de Filomena, será acusada por seu marido, Láquede, de ser a culpada por uma desavença que teria feito a moça regressar para junto da mãe, ainda que ninguém

¹¹⁴ Ainda analisaremos, no prosseguir das cenas, a dicção especialmente arcaizante que caracteriza, segundo aponta Karakasis (2005, p. 61), a Báquide: “EL (“Early Latin”) features in the speech of other characters (with the exception of Bacchis in *Hecyra*) are often concentrated in a specific part of the play, mainly when the interlocutor is an *OLD* person.”

¹¹⁵ Com esse tipo, o público moderno de operetas estaria mais familiarizado, segundo Fantham (2011, p. 144).

tenha testemunhado tal conflito (*Hec.* 179-80). Na cena seguinte (*Hec.* 243-273) o mistério continua, com a aparição de Fídipo, pai de Filomena, que nada sabe sobre o motivo da volta da moça à sua casa e que, embora discorde da atitude da filha, não será capaz de obrigá-la a obedecer à sua autoridade paterna. Ao final (*Hec.* 274-280), um discurso melancólico da injustiçada Sóstrata contribui para manter o mistério, já que os reais motivos da partida de Filomena serão revelados apenas nas cenas seguintes.

Além do conflito entre sogra e nora que é evocado nessas cenas, chamou-nos atenção o impasse existente no âmbito do casamento, sobretudo entre casais idosos¹¹⁶. Esse embate, segundo vimos, MacGarryty (1980, p. 149) apontou como o elemento que demonstraria, nessa comédia, o conflito entre reputação e caráter verdadeiro, tido pelo estudioso como tema central ao enredo.

Contudo, na seção anterior, nossa análise das primeiras cenas da comédia possibilitou notar que Terêncio joga, de modo mais amplo, com aparências e impressões quanto às personagens, com destaque aos tipos femininos pertencentes à comédia paliata, que vão sendo paulatinamente afirmadas e em seguida desmentidas. Como veremos, é possível perceber que esse jogo continua no decorrer das cenas do segundo ato, abrangendo, inclusive, o referido embate entre os cônjuges. Ali, os efeitos cômicos oriundos tanto da linguagem quanto das situações contribuem para a interpretação do caráter misógino afirmado. Nossa hipótese é de que, nessas cenas, o alegado repúdio à mulher que pode emergir de uma primeira e menos atenta leitura da peça será, na verdade, ridicularizado e explorado como mote para riso.

Sabe-se que, tipicamente, na comédia paliata a vida conjugal dos casais mais velhos é tido como algo penoso e extremamente desagradável, e é comum que a mulher seja considerada a grande culpada, devido a seu comportamento. Segal (1987) discorre acerca desse conflito no âmbito do matrimônio, ao apresentar sua leitura sobre o humor plautino. Segundo o estudioso, Plauto viola em sua comédia a concepção moral da *pietas* romana (Segal 1987, p. 15-6): explorando um modo de vida que pareceria não-romano.

Segal (1987, p. 15-8) apresenta uma série de exemplos que demonstram como os jovens *amatores* na comédia plautina ultrajam a concepção romana de autoridade parental. Por exemplo, em passagens como a de *Mostelária* (*Most.* 233-4), em que o jovem Filoláquede (*Philolaches*) chega a desejar que seu pai estivesse morto para que

¹¹⁶ Sobre o casamento na *palliata* e seus conflitos, cf. Rocha (2015, pp. 90-6), que distingue precisamente conflitos oriundos de casamentos de jovens daqueles surgidos dos casamentos entre idosos.

ele pudesse ficar com todos os seus bens e entregar à amante. Veremos mais adiante, ao tratarmos da cena II do segundo ato de *Hecyra*, que nesta comédia teremos uma filha desobedecendo à ordem de seu pai (*Hec.* 243-5). Mas, por ora, interessa-nos observar que Segal relaciona tal autoridade paterna também à autoridade do marido sobre sua esposa e à lealdade que esta devia a seu cônjuge no contexto da sociedade romana (Segal, 1987, p. 21). No entanto, é significativo que grande parte das matronas na comédia plautina sejam retratadas como *iratae*, causadoras de conflitos e problemas, além de falantes e briguentas¹¹⁷. Nesse contexto de violação de uma moral romana, em que as esposas chegam mesmo a desafiar a *potestas* de seus maridos, é que surgem, em geral, as brigas e ataques aos cônjuges, gerando cenas risíveis recorrentes na fábula paliata.

É comum na comédia romana maridos insatisfeitos com suas esposas ansiarem por sua morte¹¹⁸. Um exemplo pode ser observado num diálogo entre pai e filho da comédia *Asinária* de Plauto, especificamente nos versos que transcrevemos a seguir:

ARG. ecquid matrem amas? DEM. Egone illam? Nunc amo, quia non adest.
ARG. Quid cum adest? DEM. Periisse cupio (As. 900-1).

Argiripo. Você não gosta da minha mãe?
Demêneto. Se gosto dela? Agora sim, já que ela não está aqui.
Arg. E se ela estivesse?
Dem. Desejaria que ela estivesse morta¹¹⁹.

Lisidamo evoca o mesmo sentimento em *Cásina*:

Sed uxor me excruciat, quia uiuit (Cas. 227).

“Mas minha esposa me atormenta, porque está viva!”¹²⁰

E esse *tópos* aparece novamente em *Cistelária*:

Ea diem suom obiit, facta morigera est uiro (Cis. 175).

“Ela morreu, e finalmente se comportou de modo a agradar ao seu marido¹²¹”.

¹¹⁷ Rocha (2013, p. 44) ressalta a frequência com que tal estereótipo de esposa aparece na comédia de Plauto, ao analisar o tipo na comédia *Cásina*. Ela lembra, entretanto, que a má fama das esposas não é exclusividade plautina, nem mesmo uma tópica que se restringe à comédia.

¹¹⁸ Conforme Rocha (2013, p. 44) aponta, no *De Oratore* de Cícero (II, 69, 278), vemos a citação de uma piada apresentada como exemplo de uso do humor na retórica, que narra acerca de um homem que pede a um colega uma muda da figueira na qual sua esposa havia se enforcado. Sobre semelhante referência em Quintiliano (*Institutio Oratoria*, VI, 3, 88) cf. Miotti (2010). Para possíveis exceções em Plauto, nomeadamente, esposas que defendem a lealdade a seus maridos, cf., em *Estico*, Cardoso (2001, pp. 21-38).

¹¹⁹ Tradução nossa.

¹²⁰ Seguimos tradução de Rocha (2013, p. 127).

Embora as esposas que vemos em *Hecyra* de Terêncio, sobretudo a injustiçada Sóstrata, aparentemente não sejam esse tipo de *uxor irata* e causadora de problemas e tão explorado na comédia de Plauto, é esse mesmo estereótipo que é evocado por Terêncio na passagem que transcrevemos a seguir. Nela, o marido Láquede, furioso, interrompe Sóstrata que tenta se defender das acusações de ter provocado a partida da nora:

SO. me miseram, quae nunc quam ob rem accuser nescio. LA. hem tu nescis? SO. non, ita di bene ament, mi Lache, itaque una inter nos agere aetatem liceat. LA. di mala prohibeant. (Hec. 205-207)

SO. Como sou miserável! Nem sei o motivo por que estou, agora, sendo acusada.

LA. Ah! Então você não sabe?

SO. Não, pelo amor que me têm os deuses, querido Láquede! Que seja permitido vivermos toda nossa vida juntos um com o outro!

LA. Que os deuses proibam essa desgraça!

Vemos nesse trecho que o modo brutal com que o marido responde à Sóstrata contrasta com a forma afetuosa como ela se dirige ao esposo, que é, no caso, um indício da misoginia a que já nos referimos. Contribuindo para o efeito de humor apreensível nesses versos, temos o fato de que tal interrupção resulta da abrupta tomada da fala por parte de Láquede (cf. Goldberg, 2013, p. 118). Observe-se que essa impressão de rapidez e rispidez se dá em versos marcados por consecutiva esticomitia, i. e., por uma mudança de enunciador dentro de um mesmo verso. Além dessa inesperada interrupção da fala, Láquede arremeda a fórmula imprecativa e o tom augural, de juramento, utilizado pela esposa, para insinuar que preferiria que ela não estivesse viva a que seu casamento perdurasse.

Que a tópica da morte da esposa é explorada neste gênero cômico¹²² em que está inserida nossa comédia, está claro. Entretanto, não é raro encontrarmos a mesma temática e semelhantes elementos humorísticos em piadas que circulam atualmente, como nesta que reproduzimos a seguir:

Um amigo, todo orgulhoso, diz ao outro:

¹²¹ Tradução nossa.

¹²² O *iópos* está presente também no gênero epigramático, conforme podemos constatar no poema IV.24 de Marcial: “Licóris sepultou, Fabiano, suas amigas/ todas. De minha esposa fique amiga!” (*omnes quas habuit, Fabiane, Lycoris amicas/ extulit: uxori fiat amica meae*). Agradecemos ao professor Dr. Robson Cesila (USP) pela indicação deste epigrama na ocasião de nosso exame de qualificação.

- Minha esposa é um anjo.
- Ao que o outro responde:
- Sorte a sua, a minha ainda está viva!¹²³

Tanto a piada citada quanto as cenas de *Hecyra* e de comédias plautinas que acabamos de evocar, evidenciam e tematizam, não apenas um embate conjugal, que, se nos pautarmos nos exemplos acima explicitados, podemos dizer que tem atravessado gerações. Elas também veiculam certa imagem negativa da mulher. Voltando à nossa peça, essa imagem pode ser exemplificada por meio da fala do marido Láquede nos versos transcritos a seguir, em trecho que em parte já citamos anteriormente:

*LA. Pro deum atque hominum fidem, quod hoc genus est, quae haec est
coniuratio!
utin omnes mulieres eadem aequae studeant nolintque omnia
neque declinatam quicquam ab aliarum ingenio ullam reperias!
itaque adeo uno animo omnes socrus oderunt norus.
uiris esse aduersas aequae studiumst, simili' pertinaciam,
in eodemque omnes mihi uidentur ludo doctae ad malitiam; et
ei ludo, si ullus est, magistram hanc esse sati' certo scio. (Hec. 198 – 204,
grifos nossos).*

LA. Pela fé nos deuses e nos homens, que gente é essa! E que complô! Como é possível **todas** as mulheres terem **as mesmas** paixões e quererem ou recusarem **tudo** da **mesma** forma? Você não encontra uma sequer que se afaste da mentalidade das outras. Por isso é que unanimemente e de tal maneira **todas** as sogras e noras se odeiam. Da mesma forma, empenham-se em serem contrárias a seus maridos, **todas** têm igual teimosia. Parece-me que **todas** foram ensinadas na mesma escola para a maldade. E sei bem que, nessa escola, se ela existe, esta aqui é a professora.

É possível notar nesse trecho ao menos dois recursos humorísticos muito comuns e frequentemente interligados: trata-se do exagero e da generalização. Contribuindo com ambos os recursos, note-se a quantidade de vezes em que a personagem repete o adjetivo “todos” (*omnes; omnia*), bem como o termo “mesmos” (*eadem; eodem*) referindo-se às mulheres e suas atitudes. Tal ênfase, por parte do *senex*, no fato de que se deveria tomar a totalidade das mulheres como portadoras dos mesmos defeitos, é sem dúvida hiperbólica.

É notável como, nessas passagens, Terêncio brinca com convenções certamente reconhecíveis pelo público, uma vez que já tão exploradas por autores como Plauto em geração anterior. Aqui, mais especificamente, o poeta brinca com um estereótipo de

¹²³ Piada citada da página Piadas sobre casamento, no site Casamento&Cia, disponível em http://www.casamentoecia.com.br/index.php?option=com_curiosidades_humorastral&content=outras&id=514, acessado em 03/12/2014.

mulher que emerge dessa espécie de rebelião cômica contra a virtude cotidiana romana (Segal 1987, p. 27).

Dessa forma, é possível ao público terenciano pensar que, nessa passagem de *Hecyra*, como já ocorrera nas cenas anteriores a essa, tal imagem negativa da figura feminina e impressão de misoginia serão, conforme já apontado, relativizadas, e quem sabe mesmo desmentidas por meio dos efeitos de humor presentes nessas passagens.

Além disso, não podemos deixar de notar que a figura masculina, sobretudo no âmbito familiar, que envolve a paternal, será também ridicularizada em *Hecyra*. Nesta primeira cenado ato II, é notável a forma como o marido Láquede se esforça de maneira obstinada (e podemos dizer que de certa forma automática) em culpar sua esposa quanto à partida da nora. Aqui vale observar o modo como a cena é construída. Cada esforço da esposa em se defender de suas acusações é combatido pela teimosia do marido, que despeja mecanicamente sobre ela seu falatório. É possível notar tal aspecto da personalidade do marido com os versos transcritos a seguir:

*SO. meque abs te inmerito esse accusatam post modo rescisces, scio.
LA. te inmerito? an quicquam pro istis factis dignum te dici potest?
quae me et te et familiam dedecoras, filio luctum paras;
tum autem ex amicis inimici ut sint nobis adfines facis,
qui illum decrerunt dignum suos quoi liberos committerent.
tu sola exorere quae perturbes haec tua inpudentia.
SO. egon? LA. tu inquam, mulier, quae me omnino lapidem, non hominem
putas. (Hec. 207-214)*

So. Em breve descobrirá que sou acusada injustamente por você, tenho certeza.
La. Injustamente? Acaso há algo que se possa dizer à altura de seus atos? Pois você desonra a mim, a si, à nossa família, causa sofrimento para nosso filho, e então faz com que parentes sejam nossos inimigos, ao invés de amigos, mesmo depois de acreditarem que ele era digno de lhe confiarem sua filha. Você sozinha surge para tudo perturbar com sua imprudência.
So. Eu?
La. É você mesma, mulher, que pensa que eu sou inteiramente feito de pedra, ao invés de um ser humano (...).

Essa obstinação, como que mecânica, do marido em acusar sua esposa pela partida da nora, evocando um estereótipo de mulher, que, conforme já observamos, era conhecido pela audiência, pode ter efeito risível, uma vez que ele se torna incapaz de dar ouvidos e perceber uma verdade da qual o público, que acompanhara a narrativa do escravo Parmenão (*Hec.* 180 – 90), talvez já tivesse se dado conta: a de que Sóstrata pode não ser a culpada. Aqui temos, portanto, um recurso muito comum na comédia de

Terêncio¹²⁴: o jogo com ironia dramática, i. e., os espectadores sabem algo acerca do enredo que as personagens ignoram e, ao ignorarem, agem e discutem diferentemente do que seria esperado que fizessem caso o soubessem. Segundo já apontara o escravo Parmenão (*Hec.* 185-187), aparentemente, a moça sofre de algum tipo de doença, sobre a qual Sóstrata tenta alertar o esposo (*Hec.* 238), ao que ele responde com a notável aliteração: *tuos esse ego illi mores morbum mage quam ullam aliam rem arbitror*, (*Hec.* 239, grifos nossos): “Creio eu que seu comportamento é que seja o motivo do mal-estar da moça, mais do que qualquer outra coisa”¹²⁵.

Mais adiante, no próximo ato (*Hec.* 281-515), veremos que não é bem uma doença que leva a moça a necessitar dos cuidados da mãe. Será feita uma importante revelação (que, inclusive, confirmará a inocência de Sóstrata, sobre a qual Parmenão já nos dera indícios no início da peça). Mas, ao que nos parece, mesmo antes deste ponto, o próprio discurso hiperbólico de Láquede já dá a entender para os espectadores da comédia que haveria um mistério envolvido nessa confusão toda, para além de uma simples rixa entre sogra e nora.

Portanto, rimos de Láquede que acredita estar a par da situação, e que se gaba de saber exatamente o que acontece dentro de sua casa (*Hec.* 215-217), quando “na realidade” (a do enredo terenciano) ele não percebe que haveria um motivo oculto e muito mais importante para a partida de Filomena. Rimos, pois, do marido que, – feito um boneco de mola que mecanicamente salta para fora da caixa de surpresa¹²⁶, e aqui usamos uma imagem empregada por Bergson – sem suspeitar de alguns indícios já perceptíveis para a audiência, insiste em acusar a esposa e culpá-la de ser igual a todas as outras mulheres. Rimos, enfim, ao acrescentarmos mais uma imagem bergsoniana comparável à situação do caricatural *senex* Láquede: a de uma espécie de “fantoche” (Bergson, 2007 p. 57), que pensa falar e agir conscientemente; mas a quem também o público, juntamente com o poeta, teria a sensação de estar manipulando, por já conhecer esse tipo de outras comédias da *palliata*.

Mas Láquede não será o único *pater* a se tornar vítima dessa ridicularização e dos efeitos risíveis vindos de uma inversão de papéis sociais. Vejamos a seguir, na próxima cena, como o pai de Filomena é também manipulado a ponto de ter usurpada a

¹²⁴ Sobre esse recurso em *Hecyra*, cf. Zoccola (2007).

¹²⁵ A aliteração nesse verso, segundo Carney, 1963, p. 55, une “comportamento” (*mores*) e “doença” (*morbum*), intensificando o sentido de que aquele estaria ligada a esta, ou seja: se a moça estivesse de fato doente, isso seria em decorrência do que teria feito Sóstrata contra ela. Sobre efeitos de sentido oriundos de repetições em Terêncio, cf. Vincent (2013, pp. 71 a 77), estudo a que voltaremos na próxima seção.

¹²⁶ Cf. Bergson (2007, p. 51) que associa a imagem do boneco de molas a certos mecanismos de humor.

sua *patria potestas*: Terêncio vai brincar com a concepção moral romana de autoridade paterna¹²⁷.

Mundo às avessas

Na cena seguinte, vemos mais uma interessante inversão da imagem da mulher e, ainda, uma inversão da estrutura familiar¹²⁸ suscitada na cena anterior. Aqui surge outra personagem, Fídipo, pai de Filomena, a moça que deixara a casa dos sogros para retornar para junto da mãe. Nesta cena, vemos um *pater* assumidamente manipulado por sua esposa e também por sua filha, que se nega a obedecê-lo e voltar para junto do marido e dos sogros¹²⁹. O próprio pai é quem irá admitir que está nas mãos da filha:

*PH. Etsi scio ego, Philumena, meum ius esse ut te cogam
quae ego imperem facere, ego tamen patrio animo uictu' faciam
ut tibi concedam neque tuae lubidini aduorsabor. (Hec. 243-245)*

FI. Estou bastante certo, Filomena, de que é meu direito (*ius*) obrigá-la (*cogam*) a fazer aquilo que eu ordenar (*imperem*), no entanto eu, vencido por meu coração paterno, farei com que eu mesmo ceda a você e não me oporei a seus caprichos.

Esse caráter indulgente do pai de Filomena é ainda acentuado pela fala do vizinho Láquede, que se mostra empenhado em buscar explicações de Fídipo sobre o regresso de Filomena à casa paterna, como podemos ver nos versos reproduzidos a seguir:

*LA. atque eccum Phidippum optume uideo: hinc iam scibo hoc quid sit.
Phidippe, etsi ego meis me omnibus scio esse adprime obsequentem,
sed non adeo ut mea facilitas corrumpat illorum animos:
quod tu si idem faceres, magis in rem et uostram et nostram id esset
nunc uideo in illarum potestate esse te. PH. heia uero? (Hec. 246-250)*

LA. Aí vem o Fídipo, que oportuno! Já saberei dele sobre tudo isso que está acontecendo. Fídipo, estou bastante certo de que sou muito condescendente com todos os meus, mas, ainda assim não ao ponto de minha indulgência corromper

¹²⁷ Sobre a *patria potestas* na sociedade romana e enquanto convenção teatral, cf. Crook (1867). Sobre as concepções de gênero inferidas das posições de *pater familias* e *mater familias*, ver Saller (1999).

¹²⁸ Sobre comédia paliata tematizando a inversão social (ou seja, uma carnavalização, segundo conceito de Bakhtin), ver Segal (1987, pp. 42-70).

¹²⁹ Cf. situação semelhante em *Epitrepontes* e em *Estico*, em que, ao contrário, as filhas entram em conflito com a vontade do pai, que pretende divorciá-las de seus maridos. Sobre tal aspecto em *Estico*, ver Cardoso (2006, pp. 43 – 46), e em *Epitrepontes* Traill (2008, pp. 205 – 221).

suas índoles. E se você fizer o mesmo, isso será para o nosso bem e o de vocês. Agora, ao invés disso, vejo que você está sob o poder delas (*illarem potestate*).
FI. Nossa, é mesmo?

Carney (1963, p. 56) observou o modo como, nessa cena, as falas dos dois *senes* são comicamente organizadas de forma a caracterizar os pais como sendo opostos um ao outro¹³⁰: Fídipo disse que, embora tenha a autoridade paterna (cf. *ius*, *Hec.* 243, cf. também *imperem*, *Hec.* 244), ele age mansamente com a família. Já Láquede afirma que, embora seja condescendente, compreensivo (cf. *obsequentem*, *Hec.* 247), exerce sua autoridade (cf. *potestate*, *Hec.* 250) sobre sua família. Veremos que, na verdade, esse e diversos outros contrastes acabam por conferir humor às falas enunciadas nessa cena e, sobretudo, contribuem para a caracterização cômica de ambas as personagens e da situação em que se encontram.

Vincent¹³¹, em estudo que analisa os efeitos de som e sentido nas comédias terencianas, aponta para diversos recursos linguísticos que contribuiriam para o estabelecimento da situação cômica. Dentre tais efeitos, a estudiosa destaca aqueles que emergem das repetições de sons, como as aliterações e assonâncias, bem como das repetições de ideias, como nos pleonasmos e circunlóquios. Para Vincent, tais recursos linguísticos são adotados pelo autor da comédia para marcar o tipo cômico representado por determinada personagem (Vincent 2013, p. 72). Ela concorda com Karakasis (2005, pp. 90–120), quando este aventa que os velhos de Terêncio são geralmente mais prolixos, i. e. suas falas são cheias de pleonasmos e redundâncias.

Não são poucos os exemplos desse tipo de repetição que podemos encontrar nessa cena de *Hecyra*, sobretudo no discurso do velho Fídipo. O primeiro deles está já em sua fala inicial: ao entrar em cena, dirigindo-se à Filomena, ele se expressa de modo redundante por meio da fala:

*ego tamen patrio animo uictu' faciam
 ut tibi concedam [...] (Hec. 244-245).*

¹³⁰ Um contraste entre dois tipos de educação paterna, um vindo de um pai mais proibitivo e antiquado, outro vindo de um pai permissivo e moderno, já foi tematizado em outra comédia terenciana: *Os Adelfos*. Lá, os *senes* Mício (*Micio*) e Dêmea (*Demea*), dois irmãos, protagonizam um embate sobre quem teria a melhor maneira de educar seus respectivos filhos, de forma a torná-los adultos responsáveis e bons cidadãos: Mício acredita que deixando-os livres, eles seguirão suas disposições naturais para o bem, já Dêmea crê que é necessário ser rígido e refrear todo comportamento considerado inadequado a um futuro *paterfamilias*. Para uma leitura dos papéis dos dois *senes* nessa comédia terenciana, cf. em Gratwick (1999, pp. 13 a 25) introdução à sua tradução desta comédia de Terêncio. Agradecemos ao professor Dr. Robson T. Cesila, por nos ter lembrado acerca desse embate na comédia *Os Adelfos*, na ocasião de nossa qualificação.

¹³¹ Cf. Vincent (2013, pp. 71 – 77).

“...no entanto eu, vencido por meu coração paterno, farei com que eu mesmo ceda a você...”

Segundo Carney (1963, p. 56), o circunlóquio aqui evidenciaria a forma relutante com que Fídipo cedera ao que ele crê serem meros caprichos de sua filha e esposa. Ainda segundo o estudioso, esse recurso estilístico ressaltaria, portanto, certo efeito de estranheza oriundo da fala do *senex*, já que o público da comédia estaria pouco familiarizado com um pai a quem sua filha explicitamente não obedece, ao menos dentro desse contexto da *fabula palliata*. Ainda que tenhamos, conforme demonstrado acima e explicitado no estudo de Segal (1987, p. 15-8), exemplos de filhos que agem de forma irreverente para com seus pais, parece-nos que o efeito destacado por Carney de fato se apresenta na cena em apreço.

Semelhante repetição pleonástica ocorre na fala do *senex* Láquede. Mais adiante, ele afirma, a respeito do que ocorreria ao seu filho Pânfilo, quando regressasse de viagem e notasse que a esposa não estaria em casa: “Além disso, **não deixa de ser evidente** o quão triste **creio** que ele ficará...” (*Hec.* 261, *neque adeo clam me est quam esse eum grauitur laturum credam...*, grifo nosso). Conforme aponta Goldberg (2013, p. 126), aqui o circunlóquio demonstraria como Láquede faz questão de enfatizar e valorizar sua própria opinião a respeito do assunto. Tal interpretação corrobora o que já estaria perceptível na cena anterior, i. e., que a personagem seria caracterizada como um velho arrogante, metido a sabichão e não pouco ridicularizado por isso. É possível pensar que, em *Hec.* 250, o próprio Fídipo respondesse de forma irônica ao tom altivo do vizinho. É Carney (1963, p. 56) quem pressupõe a presença de ironia na resposta de Fídipo à acusação de Láquede “É mesmo?” (*Heia uero? Hec.* 250). A interpretação pode ser corroborada quando cotejada também com nossa análise da cena da contenda entre marido e esposa, na seção anterior deste estudo. Nela vimos que o velho Láquede, a despeito da empáfia de sua fala, já estaria sendo percebido pelo público como mais uma vítima do mal entendido que toda essa confusão e mistério encerraram. Aqui, o vizinho Fídipo poderia estar ironicamente insinuando que Láquede estaria sendo tão manipulado quanto ele mesmo. Se Carney tiver razão quanto a esse tom, o público muito provavelmente perceberia a ironia dramática em que o *senex* estaria envolto e riria dela. Mais adiante, nas cenas seguintes, Láquede será efetivamente vítima de manipulação: mas, desta vez, por parte de seu filho Pânfilo, que propositalmente,

mesmo depois de conhecer a verdade, manterá a desconfiança de que o motivo da partida de Filomena era mesmo o da desavença entre ela e a sogra.

Enfim, vemos nessa cena que o poeta poderia, por meio de recursos linguísticos e jogos de palavras, estar elaborando uma situação cômica específica: a *patria potestas* é transformada em *feminarum potestas* (expressão empregada por Carney 1963, p. 56 e Goldberg 2013, p. 125 em referência a *in illarum potestate, Hec. 250*), e isso ocorreria sobretudo, mas não apenas, no que tange à caracterização de Fídipo. Tal situação pode ser classificada como um tipo de “inversão” com efeito risível nos termos apresentados por Bergson (2007, p. 70). Segal (1987, pp. 99-136), na esteira de Bergson, discute acerca da inversão de papéis na comédia plautina, ao abordar um aspecto comumente encontrado nas peças de Plauto e Terêncio: a presença de um jovem *amator* que, para alcançar seus objetivos em relação à amante, se coloca em posição inferior à de seu próprio escravo (a quem suplica por ajuda, normalmente para enganar o pai e dele extrair recursos financeiros para pagar à amante). É de fato significativo, conforme aponta Segal (1987, p. 112), que haja diversas instâncias na comédia plautina em que o jovem mestre, apesar de usufruir de uma autoridade sobre seu escravo, não raro cede seus direitos de dono ao *seruus* em troca de ajuda com seus problemas amorosos e financeiros. Os jovens de Plauto, nos exemplos expostos por Segal, fazem-se “escravos” por conta de seu amor, chegando mesmo a declarar em seu discurso tal condição (cf., por exemplo, a fala do jovem Agorástocles em *Poen. 447-8*), e abrem mão de uma autoridade que lhes assiste enquanto senhores de seus escravos. Contudo, nesta cena de *Hecyra*, vemos um pai que, por amor à filha, voluntariamente (segundo ele mesmo diz em *Hec. 243-5*), abre mão de seu direito de obrigá-la a fazer o que ele ordena.

Pode-se pensar que a impressão de inversão que a audiência teria da situação descrita nessa cena dependa do reconhecimento, por parte dos espectadores, de que, no retrato de um pai leniente, como Fídipo, uma “regra” desse gênero dramático foi quebrada. Na comédia antiga romana é comum que a figura paterna seja retratada, ao menos à primeira vista, como detentora do poder e a quem se deve obediência¹³². No início de nossa peça, vemos que o jovem Pânfilo se casa com Filomena para cumprir uma exigência de seu pai Láquede. Um *pater* indulgente para com uma filha e manipulável pelas mulheres da casa é figura menos comum, ao que parece, no contexto

¹³² Cf., por exemplo, o que falam Pânfila (*Pamphila*) e Panégiris (*Panegyris*) acerca de seu pai Antifonte (*Antipho*) em *Estico*: “Mas, em última instância, isso depende da determinação de nosso pai: é nosso dever fazer o que os pais ordenam” (*Verum postremo in patris potestate situm;/ Faciendum id nobis quod parentes imperant. Stich. 53-4*, tradução de Cardoso 2006, p. 100-1).

de produção em que *Hecyra* está inserida. Carney (1963, p. 56) vê nessa cena uma exceção: é a única vez, segundo o editor, em toda a obra terenciana, que uma moça aparece explicitamente desobedecendo a seu pai¹³³.

Conforme Segal (1987, p. 116-7) observa, é notável que, no contexto das comédias de Plauto, já há uma inversão do *status*, i.e. da posição moral do *senex* enganado em relação ao escravo enganador. Este, ao pregar peças para extrair recursos financeiros do pai do jovem apaixonado, passa a ocupar uma posição de superioridade intelectual, já que é mais esperto que o *senex*, que cai em suas armadilhas¹³⁴. Tal aspecto evidencia, já em Plauto, uma ridicularização dessa figura de *senex*. Em *Hecyra*, tal imagem se apresenta e se caracteriza inicialmente com uma superioridade (sobretudo em relação às mulheres) que, segundo nossa análise pretende demonstrar, vai sendo cada vez mais relativizada ao longo da peça.

Desse modo, mais uma vez vemos, em *Hecyra*, que Terêncio joga com as imagens das personagens que, a partir de um repertório prévio, são inicialmente evocadas. Por mais de uma vez, essa brincadeira parece atingir também certa impressão de misoginia oriunda de uma primeira leitura, que parece ser relativizada ao atentarmos para o exagero, as ironias dramáticas que marcam as falas e a caracterização das personagens nas cenas apreciadas.

Os senes e a ironia da “sapiência” em *Hecyra*

Avançar para as cenas finais evidenciará a notável forma como Terêncio, nesta comédia, satiriza a convenção romana da *patria potestas*.

Mas, além desta ridicularização da concepção moral romana de autoridade paterna, que não chega a ser novidade terenciana, Zoccola (2007, p. 282) irá apontar de que outra forma o *senex* Fídipo será ridicularizado nessa comédia: não apenas tendo sua autoridade usurpada, mas se tornando, juntamente com seu vizinho Láquede, vítima de um outro tipo de ironia: a da (falsa) sapiência.

Na primeira cena do ato II, a fala inicial do velho Láquede dá indícios de que ele considera a si um *senex sapiens*:

¹³³ Mesmo no contexto plautino, note-se, no *Estico*, que as filhas do velho Antifonte usam de estratégias e simulações para manipulá-lo (Cardoso 2006, pp. 43-6). Sobre a ridicularização da autoridade deste *pater*, cf. Gaiser (1972). Um exemplo mais sutil se tem na *uirgo* de Persa; agradecemos ao Beethoven Alvarez pela discussão.

¹³⁴ Cf. *Asin.* 702, em que um escravo exalta seu triunfo ao conseguir enganar seu senhor: “Assim é que aqueles sujeitos orgulhosos são normalmente domados” (*Sic isti solent superbi subdomari*).

*an, quia ruri esse crebo soleo, nescire arbitramini
quo quisque pacto hic uitam uostrarum exigat?
multo melius hic quae fiunt quam illi[c] ubi sum adsidue scio,
ideo quia, ut uos mihi domi eriti', proinde ego ero fama foris. (Hec. 215-218).*

“Por acaso vocês acham que, porque costume ficar muito na fazenda, não sei como vai a vida de cada uma de vocês? Sei muito mais o que se passa aqui do que o que se passa lá onde habitualmente estou; e o motivo disso é que, conforme vocês se comportarem dentro de minha casa, eu serei considerado lá fora.”

Nesta passagem, é risível a inabilidade do *senex* em interpretar as circunstâncias, ou seja, de enxergar as personagens envolvidas fora do estereótipo preconcebido. Mas causa graça também o fato de ele se dizer “a par” da situação, uma vez que, desde este momento e até o final da peça, o velho permanecerá ignorante dos fatos envolvidos na partida de Filomena. É interessante, quanto a isso, a fala de Pânfilo no último diálogo, particularmente no momento em que ele pede à Báquide que mantenha segredo sobre o que ela acaba de descobrir:

*Pam: dic mi, harunc rerum numquid dixti iam patri? Ba. nil. Pam. Neque opus est
adeo muttito. placet non fieri hoc itidem ut in comoediis
omnia omnes ubi reciscunt. (Hec. 864-867)*

Pan. Diga-me, você já falou alguma coisa sobre isso tudo ao meu pai?

Ba. Nada.

Pan. Nem é necessário dar um só pio. Não me agrada que seja feito como nas comédias, em que todos ficam sabendo sobre tudo.

Tal passagem, com nítida presença de humor metateatral e brincadeira com a ilusão dramática, será alvo de análise mais detalhada em seção subsequente deste estudo, ao tratarmos do ato V. Mas já vale ressaltar que este é um dos poucos casos em que, no teatro de Terêncio, ocorre um possível rompimento da verossimilhança cênica (cf. Kraus, 1934; Zoccola 2007, p. 268; Cardoso 2010). Além disso, o passo também será responsável por enfatizar que os *senes*, em momento algum da peça *Hecyra*, chegam a saber da verdade.

Mesmo nesse último ato, tal ignorância de Láquede, porém, tem efeito dramático em momento anterior a esse diálogo de Pânfilo e Báquide num momento decisivo da comédia (*Hec.* 882-5). Ali, será com a mesma atitude que teve anteriormente com sua esposa (i.e., avaliando a situação sob uma ótica dos estereótipos

e convenções cômicas), que o velho, fazendo mal julgamento de Báquide, passa a acreditar que o filho ainda estaria envolvido com a cortesã e a manda chamar para tirar satisfações. É a presença da meretriz no palco, solicitada pelo *senex*, que irá possibilitar o reconhecimento e o consequente “final feliz” de nossa comédia.

Mas além do fato de o velho acreditar saber aquilo que na verdade ignora, é significativo para apreensão dos efeitos risíveis na caracterização dos *senes* observar quais são as personagens que conhecem a verdade do enredo. Zoccola (2007, p. 282) destaca a ironia, primeiramente, no fato de Pânfilo, um *adulescens*, e não o pai e o sogro, os dois *patres familias*, saber o que acontece com Filomena¹³⁵.

Além disso, constatar essa ignorância por parte dos *senes* – que, a rigor, representam personagens masculinas portadores de autoridade no quadro social proposto pela peça – é algo de extrema relevância para nossa consideração da representação das mulheres em *Hecyra*. Isso porque, na esteira de Segal (1987) e de Zoccola (2007), acreditamos que Terêncio satiriza não somente as personagens: ele alcança com sua crítica os valores da sociedade romana, mesmo ao expor dois falsos *senes sapientes*, que sabem menos que seus filhos e, o que é ainda mais grave, menos que suas esposas.

A ironia da sapiência em *Hecyra*, de acordo com Zoccola (2007, p. 284), caracteriza-se fundamentalmente como dramática: em toda a comédia é evidente o contraste entre um ponto de vista por parte de personagens e a realidade do enredo que vai sendo apresentada ao público, ou seja, um contraste entre as suposições e a verdade. Nesse sentido, é significativo que as manifestações mais evidentes de falsa sapiência sejam afirmações proferidas contra as mulheres¹³⁶.

Tendo atentado para tais aspectos do enunciado autoritário e supostamente sábio dos *senes* de *Hecyra*, vejamos de que modo também é possível relativizar a fala, à primeira vista melancólica e submissa, das mulheres, por meio do reconhecimento de elementos de humor. Particularmente, observaremos como se caracteriza o discurso de Sóstrata à luz dessa ridicularização do *senex*, na seção seguinte.

¹³⁵ Slater (1988, p. 260) ressalta que, além de Pânfilo, nenhum outro homem saberá da verdade do enredo.

¹³⁶ Zoccola (2007, p. 283) dá destaque ao fato de todas as personagens que falam contra as mulheres em *Hecyra* serem, segundo ela, medíocres: Filotes (*Hec.* 58-9), Sira (*Hec.* 67-9), Láquede (*Hec.* 199-204, 240-2), Parmenão (*Hec.* 207-9, 310-12, 343-4) Fídipo (710-12). Cf. Rocha (2015) para uma análise da forma como, em Plauto, a misoginia é relativizada dado o caráter ridículo de quem a enuncia.

O monólogo de Sóstrata

Na terceira e última cena deste ato temos um monólogo da melancólica e injustiçada Sóstrata, que pode finalmente falar livremente, já que os homens acabam de se retirar em direção ao fórum. Suas palavras, expressas em apenas sete versos, exprimem seu protesto pelo fato de todas as mulheres serem injustamente mal vistas e acusadas por seus maridos:

*Edepol ne nos sumus inique aequae omnes inuisae uiris
propter paucas, quae omnes faciunt dignae ut uideamur malo.
nam ita me di ament, quod me accusat nunc uir, sum extra noxiam.
sed non facile est expurgatu: ita animum induxerunt socrus
omnis esse iniquas: haud pol mequidem; nam numquam secus
habui illam ac si ex me esset gnata, nec qui hoc mi eueniat scio;
nisi pol filium multimodis iam exspecto ut redeat domum.
(Hec. 274-280).*

So. Por Pólux, somos todas injusta e igualmente odiadas por nossos maridos, isso por causa de umas poucas que fazem com que todas pareçamos dignas de sermos mal vistas (275). Pois, pelo amor que me têm os deuses, não tenho culpa alguma naquilo de que me acusa agora meu marido. Mas não é fácil ser isentada, pois eles estão convencidos de que todas as sogras são mal-intencionadas. Por Pólux, mas não eu! Pois nunca tratei minha nora de modo diferente do que trataria se ela fosse a minha própria filha, nem sei como isso tudo me aconteceu. Em todo caso, por Pólux, anseio muitíssimo que meu filho volte para casa.

Como Goldberg (2013, p. 128) nos lembra, estudiosos discutem sobre qual seria a função desse breve monólogo de Sóstrata. É comum que se considere este um exemplo do que se chama de “link monologue” (cf. Goldberg 2013, p. 128 e Ireland 1990, p.125), isto é, uma cena que teria como intuito fornecer ao ator tempo para mudar de figurino¹³⁷.

No entanto, Goldberg (2013, p. 128) ressalta que tal abordagem tradicional da função deste monólogo de Sóstrata, com ênfase em considerações estruturais e relacionadas à encenação da peça¹³⁸, além de exagerar no desafio técnico que seria uma troca de papéis a ser feita tão rapidamente pelo ator, negligencia a igualmente

¹³⁷ Isso porque se acredita que os papeis do *senex* Fídipo e do escravo Parmenão teriam sido desempenhados pelo mesmo ator (conforme aponta Goldberg 2013, p. 128). O termo, que foi cunhado por Prescott (1936), tornou-se popular a partir de estudo de Duckworth ([1971]¹1994, pp. 105-9).

¹³⁸ Cf. Cardoso (2006) e Vogt-Spira (1998).

importante questão da função que o monólogo teria de caracterizar as personagens e situações do enredo. Ou seja, o estudioso destaca que monólogos como este, ou mesmo os narrativos, tais como o de Pânfilo em *Hec* (361- 402), que ainda veremos no decorrer do estudo, teriam também a função de confirmar, ou mesmo negar, as impressões acerca de personagens e situações suscitadas em momento anterior do enredo.

Contribuindo para a caracterização de Sóstrata e para o caráter confessional de seu monólogo, podemos ressaltar alguns aspectos linguísticos da passagem (*Hec.* 274-80). O primeiro deles pode ser observado no primeiro verso, em que a interjeição “Por Pólux!” (*Edepol*) é registrada estrategicamente já em primeira posição no verso, demonstrando o teor emocional e lamentoso do discurso de Sóstrata. A seguir, tem-se a queixa de que todas as mulheres são vítimas de injustiça cometida pelos maridos:

*Edepol ne nos sumus inique aequae omnes inuisae uiris
propter paucas, quae omnes faciunt dignae ut uideamur malo.* (*Hec.* 274-275)

So. Por Pólux, somos todas injusta e igualmente odiadas por nossos maridos, isso por causa de umas poucas que fazem com que todas pareçamos dignas de sermos mal vistas.

Note-se que Sóstrata fala na primeira pessoa do plural, contribuindo para uma visão tão generalizante como aquela exposta por Láquede em sua fala (*Hec.* 198-401). Pode-se observar tal generalização pelo emprego do pronome *nos* (*Hec.* 274) em vez de *me*, bem como das formas verbais *sumus* (*Hec.* 274) e *uideamur* (*Hec.* 275), flexionadas na primeira pessoa do plural. O uso da forma feminina plural em *inuisae* também deixa claro que a matrona fala, de alguma forma, em nome das mulheres e para elas¹³⁹.

Mas tal teor melancólico do discurso de Sóstrata pode ser relativizado pela presença de brincadeiras com as palavras, que conferem certo humor a sua fala, tal como a assonância e antítese *inique/aequae* (“injusta e igualmente”, *Hec.* 274), em que também se observa um jogo etimológico. A seguir, a fala da matrona parece adquirir um caráter mais racional, com o emprego da partícula explicativa *nam* em *Hec.* 276:

Nam ita me di ament, quod me accusat nunc uir, sum extra noxiam (grifos nossos).

Pois, pelo amor que me têm os deuses, não tenho culpa alguma naquilo de que me acusa agora meu marido.

¹³⁹ Sobre referências à presença de mulheres na plateia do teatro romano, cf. acima nota 100.

Esse tom racional se deve ao mister da matrona de explicar sua inocência em relação às acusações de seu marido, inocência que ela afirma de forma reiterada e reforçada por meio da fórmula imprecativa “pelo amor que me têm os deuses” (*ita me di ament*). O jogo com as palavras continua nos versos a seguir, com a notável aliteração das consoantes nasais que destacamos:

*ita **animu**m induxerunt **socrus***¹⁴⁰
*omnis esse **iniquas**: haud pol **mequidem**, nam **nunquam**...* (*Hec.* 277-278,
 grifos nossos).

(...) pois eles **estão convencidos** de que **todas** as sogras são **mal-intencionadas**.
 Por Pólux, mas **não eu! Pois nunca** (...)

Em suma, podemos notar que, em não mais que sete versos, o poeta caracteriza a personagem Sóstrata como sendo de fato inocente e vítima de uma grande injustiça. No entanto, ela o faz sem deixar de se utilizar de brincadeiras e jogos com as palavras que, por conta do exagero, nos levam, mais uma vez, a relativizar o teor melancólico apreensível da caracterização tanto da personagem quanto da situação em que o enredo da comédia a envolve.

Além disso, dada toda a situação a que o público fora exposto nas cenas anteriores de *Hecyra*, é possível dizermos que a fala de Sóstrata nesse monólogo serviria para reafirmar o mistério em torno da razão da partida de Filomena (cf. como interpreta Ireland, 1990, p. 125), bem como para ressaltar o estereótipo feminino, sobretudo no âmbito do casamento. Com isso, o poeta poderia garantir que a personagem continuasse sendo vista com simpatia pelo público. Observaremos, nas próximas cenas, como continuará o jogo de aparências e revelações do tenso enredo de *Hecyra*. Até que ponto tal caracterização dos homens e inversão de *status* influencia na imagem das personagens femininas de *Hecyra*? Em que medida isso nos revelaria um humor latente na peça?

¹⁴⁰ O termo *socrus* aqui empregado é o mesmo utilizado por Láquede em “todas as sogras odeiam suas noras” (*omnes socrus oderunt noras*, *Hec.* 201). Ali, o uso de duas palavras pertencentes à quarta declinação latina gera uma ambiguidade, uma vez que ambas podem estar tanto no caso acusativo quanto no nominativo, têm-se duas possibilidades de interpretação: as sogras odeiam as noras, ou as noras é que odeiam as sogras. Neste verso, no entanto, vemos que certamente Sóstrata reforça a tipificação negativa concernente, nesta comédia, à figura da sogra.

IV – Descobertas, surpresas e caracteres revelados

Neste capítulo, trabalharemos sobretudo as cenas dos atos III, IV e V da peça *Hecyra*. Analisaremos mais detalhadamente os papéis do escravo Parmenão e do jovem enamorado Pânfilo, sempre pensando em como sua caracterização influi naquela das personagens femininas da comédia. Em seguida, a outra sogra de nossa comédia, a *matrona* Mírrina, será alvo de nossa análise. Seu papel será pensado levando-se em conta a forma como se dá a caracterização do seu relacionamento com o marido Fídipo. Ainda pelo discurso de Mírrina nos serão reveladas algumas singularidades concernentes à violência sexual sofrida por Filomena, se confrontadas com o modo como tal motivo ocorre em outras peças da Comédia Nova. Tais singularidades, como veremos, influem também na caracterização do *adulescens* e na imagem de sua jovem esposa.

A partida de Sóstrata, a sogra acusada de ser culpada pela separação do casal protagonista de *Hecyra*, dará oportunidade para observarmos alguns efeitos oriundos da presença de ironia dramática nessa comédia, bem como de referências metateatrais (aqui tomadas num sentido mais amplo, que diz respeito à possíveis alusões a situações e personagens do repertório da paliata).

Por fim, seguindo o mesmo método, ao analisarmos o quinto e último ato da comédia, atentamos mais especificamente para a tipificação da meretriz Báquide e para os efeitos provenientes da forma como se dará o reconhecimento e desfecho na peça.

4.1 Personagens masculinas e a caracterização das mulheres

No terceiro ato de *Hecyra* (*Hec.* 281-515), teremos, afinal, a revelação que possibilitará o fim do mistério acerca da partida da jovem Filomena. Entretanto, além da guinada no enredo, as cinco cenas desse ato serão responsáveis por expor o caráter de algumas das personagens, assim como, conforme já vinha acontecendo desde as cenas anteriores da comédia, desconstruir imagens inicialmente fixadas. Interessante também é observar, como apontou Ireland (1990, p. 133), o modo como o ato mescla elementos um tanto pesados, sombrios, até mesmo com tonalidades trágicas (como a revelação da violência sexual, por exemplo), com elementos de humor muito explícitos.

O ato gira em torno do regresso de Pânfilo da viagem a negócios a que seu pai o obrigou e da descoberta que ele fará ao chegar: a de que sua esposa havia dado à luz

uma criança ilegítima, fruto de uma violência sexual de que havia sido vítima pouco antes de se casar. O afastamento da moça da casa dos sogros se deu, portanto, para que a moça pudesse esconder o parto e nenhuma ligação tinha com o relacionamento dela com sua sogra.

Visando a dar sequência à pesquisa sobre a imagem da mulher na peça em apreço, no que diz respeito à nossa análise deste ato III de *Hecyra*, foram relevantes alguns estudos que priorizam também a caracterização das personagens masculinos, que estão em evidência nas cinco cenas deste ato. Nosso interesse, conforme já mencionado, é confrontar a misoginia supostamente existente na comédia como um todo com a forma como os homens, a saber, sobretudo, o escravo Parmenão e o jovem protagonista Pânfilo são apresentados neste ato, i. e. também de modo ridicularizado. Vejamos a seguir como tais imagens se constroem nas cenas e em que medida a linguagem empregada nos discursos dessas personagens contribui para nossa apreciação dos papéis ora desempenhados.

Parmenão: *seruus currens*, ou *seruus* posto para correr?

Como já mencionamos, a primeira aparição de Parmenão na comédia (*Hec.* 76-197) tem função importante, visto que ele é responsável por expor parte da *narratio*. Após contar a Filotes e Sira os detalhes sobre como anda o relacionamento do jovem casal, protagonistas de nossa trama, o *seruus* apenas retornará ao palco na primeira cena do terceiro ato. No entanto, desta feita, ele volta para desempenhar um papel significativamente contrastante com aquele apresentado no primeiro ato.

Conforme aponta Zoccola (2007, p. 271), *Hecyra* apresenta de modo anticonvencional algumas personagens tradicionais da Comédia Nova, tais como o escravo e a meretriz. Ainda segundo a estudiosa (p. 268), esta peça ironiza convenções teatrais já conhecidas pelo público romano através de Plauto.

No que tange à personagem de Parmenão, de fato é possível reconhecer nele o tipo de inversão a que Zoccola (2007) faz menção. Logo no início, quando nos é apresentado, o escravo dá a entender que ele exercerá o papel do típico *seruus callidus*, já que ele expõe a forma como seu patrão o procurava quando aflito:

*ubiquomque datum erat spatium solitudinis
ut conloqui mecum una posset: 'Parmeno,*

*perii, quid ego egi! in quod me conieci malum!
non potero ferre hoc, Parmeno: perii miser.’ (Hec. 130-133)*

Sempre que ele tinha um momento a sós comigo e podia me falar, ele dizia: “Parmenão, estou perdido, o que foi que eu fiz! Em que enrascada me meti! Não posso levar isso adiante, Parmenão, estou perdido, pobre de mim”

Note-se como o *seruus* se coloca na posição de alguém importante, que exerce influência sobre o patrão, já que, segundo afirma, sempre que possível era ele o escolhido para ouvir as lamúrias do jovem *amator*. E, quando retorna ao palco, Parmenão mantém a atitude presunçosa, num esforço risível de tentar aconselhar o mestre em relação a seus problemas no amor. No entanto, a resposta do jovem às investidas do escravo é que não parece condizente com a autoconfiança demonstrada pelo *seruus*:

*PAR. ac sic citiu’ qui te expedias his aerumnis reperias:
si non rediisses, haec irae factae essent multo ampliores.
Sed nunc aduentum tuom ambas, Pamphile, scio renuerituras:
rem cognosces, iram expedies, rursum in gratiam restitues.
Leuia sunt quae pergrauia esse in animum induxti tuom.
PAM. quid consolare me? an quisquam usquam gentiumst aequae miser? (...)
PAR. haud quidem hercle: paruom; si uis uero ueram rationem exsequi,
non maxumas quae maxumae sunt irae iniurias
faciunt; nam saepe est quibus in rebus aliu’ ne iratus quid est,
quom de eadem causast iracundu’ factus inimicissimus.
pueri inter sese quam pro leuibu’ noxiis iras gerunt
quapropter? quia enim qui eos gubernat animus eum infimum gerunt.
itidem illae mulieres sunt ferme ut pueri leui sententia:
fortasse unum aliquod uerbum inter eas iram hanc conciuisse.
PAM. abi, Parmeno, intru ac me uenisse nuntia; (Hec. 287-292; 306-314)*

Par. Mas, estando aqui, você mais rapidamente irá descobrir a razão da mágoa delas e desfazer o mal entendido. Se não tivesse voltado, o desentendimento entre elas poderia ter se tornado muito maior. Mas agora, com sua chegada, Pânfilo, tenho certeza que você fará com que as duas o respeitem. Você descobrirá o problema, desfará a desavença e fará com que elas façam as pazes novamente. Essa situação, que você pôs na cabeça como sendo grave, é coisa ínfima.

Pan. Por que você tenta me consolar? Há alguém em algum lugar do mundo tão infeliz quanto eu?

(...)

Par. Não não, por Hércules! É coisa pequena, se você quiser verdadeiramente ver a verdadeira explicação. Grandes ressentimentos nem sempre se dão por causa de grandes ofensas. Pois é frequente que alguém esteja na mesma circunstância e nem sequer se irrite com a situação, mas se um irritadiço está diante do mesmo caso, cria-se a maior das inimizades.

As crianças criam desavenças entre si por causa de ofensas pequenas, e por quê? Porque é uma mente pouco firme que as governa. Do mesmo modo essas

mulheres são quase como crianças: com mentalidade fraca. Talvez, uma única palavra que tenha sido dita entre elas causou o desentendimento.

Pan. Vá lá para dentro, Parmenão, e anuncie minha chegada.

É notável que as tentativas de acalmar e aconselhar o jovem sejam deliberadamente ignoradas por Pânfilo, que, estando absorto naquilo que ele acredita ser a maior das crises amorosas, sequer parece ouvir o que diz o escravo. Mas este segue seu falatório, contribuindo para a caracterização da personagem nos moldes da “autoglorificação” (Fraenkel 2007, pp. 165-72), demonstrando uma visão superestimada de si mesmo. Neste caso, a função do *seruus* é “elevada” pela linguagem por ele empregada, carregada de recursos estilísticos, como a aliteração da semivogal *u* no verso 306 (“se você quiser verdadeiramente ver a verdadeira explicação”, *si uis uero ueram*), exageros e generalizações (e. g. “Do mesmo modo essas mulheres são quase como crianças: com mentalidade fraca”, *itidem illae mulieres sunt ferme ut pueri leui sententia*, *Hec.* 312). Esse recurso se dá semelhantemente ao modo como faz o *senex* Láquede nas cenas anteriores a essa. Destaca-se, na fala do Parmenão, sobretudo, o emprego de máximas, *sententiae*, como em *Hec.* 307 (“Grandes ressentimentos nem sempre se dão por causa de grandes ofensas”, *non maxumas quae maxumae sunt interdum irae iniurias*). O mesmo ocorre mais adiante, em *Hec.* 343-344 (“Pois penso que quem ama a quem o odeia comete uma dupla tolice: gasta esforço à toa e causa incômodo à outra pessoa”, *nam qui amat quoui odio ipsus est, bis facere stulte duco:/laborem inanem ipsus capit et illi molestiam adfert*). A função desse recurso do uso de *sententiae*, pode-se dizer, é a de reivindicar uma autoridade moral, pouco condizendo com seu papel de escravo¹⁴¹.

Também contribuindo para essa primeira impressão de que Parmenão exerceria a função de *seruus callidus*, Christenson (2013, p. 240) irá apontar o fato de o próprio nome do escravo, *Parmeno*, ser associado ao termo grego “confiável”. Seria, portanto, um nome convencional para escravos que permanecem ao lado de seu mestre¹⁴² (*paramenein*) durante todo o enredo, ajudando-o e elaborando planos para enganar o pai do *adulescens* e garantir o amor entre o patrão e uma jovem de status inferior. Mas, quanto à personagem de *Hecyra*, há uma ironia que reside no fato de que, em vez de ao lado de seu mestre, este Parmenão permanecerá ausente em quase todo o restante do enredo (Christenson 2013, p. 240).

¹⁴¹ Sobre o uso de *sententiae* em comédias, cf. Dinter (2016).

¹⁴² Cf., por exemplo, o Parmenão da comédia terenciana *Eunuchus* e o *seruus* homônimo da comédia menândrea *Sâmia*.

Além desses aspectos, o cinismo que pode ser observado nos versos 359-60, e a disposição para mentir (como visto na sua primeira fala, em *Hec.* 76-80) podem nos levar a confundir esse escravo com um *seruus callidus*.

Bem longe disso, no entanto, o escravo, logo na primeira cena do ato três, assim que retorna ao palco, falha em todas as suas tentativas de reivindicar um papel de *callidus*. Ainda ignorando todos os seus conselhos, Pânfilo apenas manda que o escravo corra para anunciar sua chegada (*Hec.* 313), tarefa convencionalmente tribuída a um escravo mensageiro (*seruus nuntius*)¹⁴³, mas, de repente:

PAM. abi, Parmeno, intru ac me uenisse nuntia; PAR. hem. quid hoc est?
PAM. tace.
trepidari sentio et cursari rursus prosum. (Hec. 314-315)

Pan. Vá lá para dentro, Parmenão, e anuncie minha chegada.

Par. Espere, o que é isso?

Pan. Calado! Ouço uma agitação e gente correndo de um lado para o outro.

A conversa é interrompida por gritos vindos de dentro da casa de Fídipo (*Hec.* 316), nem mesmo a oportunidade de anunciar o retorno do mestre Parmenão chegará a ter. Entretanto, mais curioso ainda é o fato que lembram Carney (1963, p. 64) e Goldberg (2013, p. 134), ou seja: que a convenção já tornaria possível o reconhecimento, por parte da audiência, de que um parto estaria acontecendo neste momento da ação. Isso porque, tipicamente na comédia romana¹⁴⁴, um nascimento é representado pelos gritos da parturiente audíveis no palco, como se ela estivesse dentro de uma das casas cuja porta pode ser vista pelos espectadores. Mas esse escravo “sabichão” parece não ter se dado conta disso: ao contrário, fala de uma suposta doença que teria acometido a moça (*Hec.* 320 – 1); desse modo, contradiz sua própria afirmação anterior de que Filomena foi embora para a casa dos pais por odiar a sogra (*Hec.* 179).

A seguir, o jovem fará a grande descoberta sobre a gravidez da esposa e que possibilita uma reviravolta no enredo. Entretanto, nesse momento, parece que o escravo, antigo confidente do *amator*, tornou-se um verdadeiro inconveniente: conforme Pânfilo nos lembra um pouco adiante (*Hec.* 410-414), Parmenão é o único que sabia que o jovem marido não tinha dormido com sua esposa no início do casamento e, se descobrisse do parto, saberia que o bebê era ilegítimo. O escravo é delegado para uma outra função, a de carregador, com o que ele próprio, por meio de uma resposta cínica,

¹⁴³ Sobre os subtipos da personagem *seruus* na *Néa* e na *palliata*, cf. Duckworth (1994, p. 249).

¹⁴⁴ Cf. por exemplo, *And.* 473, *Adelf.* 486-8 e, em Plauto, *Aul.* 691-2.

mas bem humorada, vai demonstrar estranhamento em relação à tarefa que não caberia ao papel que ele deveria desempenhar na comédia:

PAM. tu pueris curre, Parmeno, obuam atque is onera adiuta.

PAR. quid? non sciunt ipsi uiam domum qua ueniant? (Hec. 359-360)

Pan. E você, Parmenão, corra até os escravos e os ajude com a bagagem.

Par. O que? Então eles não conhecem o caminho de casa?

Sozinho no palco, Pânfilo tem oportunidade de expor a revelação acerca do estupro de Filomena e do nascimento de um bebê, resultado da violência sexual sofrida pela moça. Mal tem o jovem concluída sua terrível narrativa, e o *seruus* retorna, na cena seguinte. Agora, é preciso se livrar dele por um período maior de tempo, até que o rapaz resolva, sem a ajuda do escravo fiel, seu dilema amoroso.

Segundo Ireland (1990, p, 133) o retorno de Parmenão ao palco nesta cena IV (*Hec.* 415 - 450) teria por função contrabalançar o tom sombrio, quase trágico, da cena anterior. Aqui temos um elemento de humor inconsequente, geralmente mais associado à comédia de Plauto. E é de fato de forma bastante bem humorada que se dá o diálogo seguinte, entre Pânfilo e Parmenão:

ere, etiam [nunc] tu hic stas? PAM. et quidē tē exspecto. PAR. quid est?

PAM. in arcem transcurso opus est. PAR. quō homini? PAM. tibi.

PAR. in arcem? quid eo? PAM. Callidemidem hospitem

Myconium, qui mecum una vectust, conveni.

PAR. perii. vovisse hunc dicam, si salvos domum

redisset umquam, ut me ambulando rumperet?

PAM. quid cessas? PAR. quid vis dicam? an conveniam modo?

PAM. immō quod constitui me hodie conventurum eum,

non posse, ne me frustra illi exspectet. vola.

PAR. at non novi homini' faciem. PAM. at faciam ut noveris:

magnu' rubicundu' crispu' crassu' caesius

cadaverosa facie. PAR. dī illum perduint! (Hec. 430-341)

Patrão, você ainda está parado aqui?

Pan. Na verdade, estou esperando por você.

Par. O que foi?

Pan. É necessário que vá correndo à acrópole.

Par. Que quem vá?

Pan. Você.

Par. Para a acrópole? Por que lá?

Pan. Para encontrar-se com Calidêmida, meu anfitrião de Mícono, que esteve a bordo juntamente comigo.

Par. Estou perdido! Direi o quê? Que esse aí fez uma promessa de que, se voltasse para casa a salvo, me arruinaria fazendo com que eu ande por aí?

Pan. O que está esperando?

Par. O que você quer que eu diga? Ou devo só encontrá-lo?

Pan. Não. Combinei que iria me encontrar com ele hoje, mas não será possível, diga a ele que não me espere à toa. Vá voando!

Par. Mas não sei como é sua aparência.

Pan. Então você já saberá como ele é: é alto, de pele avermelhada, tem cabelos crespos, é gordo, tem olhos verdes e cara de caveira.

Par. Que os deuses acabem com ele!

De início já nos chama atenção a brincadeira com a ambiguidade da construção impessoal na fala de Pânfilo em *Hec.* 431, que dá oportunidade ao escravo, no mesmo verso, de tentar se livrar da ordem iminente. Mas o tom de humor se eleva ao máximo a seguir, quando o jovem irá descrever o homem que ele deseja que Parmenão encontre. Primeiramente vemos a brincadeira com o nome do amigo inventado de Pânfilo: “Calidêmida” (*Callidemide*), que segundo Carney (1963, p. 77) significa, em grego, algo como “filho de uma terra boa” é risível, já que a denominação seria inapropriada para um habitante de Mícono, uma ilha proverbialmente conhecida pelos romanos como sendo estéril e infrutífera (cf. Carney 1963, p. 77). Além disso, Carney (1963, p. 78) e Goldberg (2013, p. 149) seguem aventando que os homens de Mícono eram conhecidos por serem calvos¹⁴⁵, o que contrasta com a descrição de Pânfilo de que esse sujeito tinha cabelos crespos (*crispus*, *Hec.* 440). Ademais, logo após dizer que o rapaz tinha a pele avermelhada (*rubicundus*, *Hec.* 440) e era gordo (*crassus*, *Hec.* 440), é acrescida à incongruente descrição a característica de “cara de caveira” (*cadaverosa facie*, *Hec.* 441). O efeito de humor é de fato intensificado pela sequência dos adjetivos *crispus*’ *crassus*’ *caesus*’ (*Hec.* 440), listados em assíndeto e com forte aliteração.

Contudo, além de ser obrigado a retirar-se de cena tão logo retorna ao palco, já que Pânfilo, temendo que o *seruus* descobrisse sobre o parto de Filomena o manda procurar alguém que ele mesmo havia inventado (*Hec.* 430-50), este mesmo escravo, que outrora parecia ser um grande confidente de seu mestre, permanecerá até o fim ignorante de toda a situação do enredo. Depois que Mírrina reconhece o anel que Báquide está usando como pertencendo a Filomena (*Hec.* 830), a cortesã manda Parmenão dar o recado ao patrão, dizendo apenas que anuncie que Mírrina reconheceu o anel que Pânfilo dera à *meretrix*. Parmenão irá reportar as boas novas ao seu mestre, sem nunca saber ao certo de que se tratam tais novidades. O próprio escravo expressa o estranhamento oriundo do fato de ele não saber o que acontece à sua volta:

¹⁴⁵ Cf. citação de Lucílio nos comentários de Donato *ad loc.*: “todos os vindos de Mícono são calvos” (*Myconi calua omnis iuventus*, frag. 1211M).

*equidem plus hodie boni
feci imprudens quam sciens ante hunc diem umquam. (Hec. 879)*

Pelo jeito, sem saber, eu fiz mais coisas boas hoje do que algum dia eu fiz sabendo.

Segundo Zoccola (2007, p. 179), mesmo a ausência de Parmenão nesta comédia seria programática, como que uma forma de ironizar a predominância da personagem do escravo nas comédias do predessor de Terêncio, Plauto.

No que se refere a tal personagem em *Hecyra*, Zoccola (2007, p. 274) aponta que a ironia operaria em um nível intertextual, na incongruência e na contradição entre, por um lado, o que se espera de um escravo tradicional, conhecido sobretudo a partir da comédia plautina, e, de outro o que Parmenão representa¹⁴⁶. Dessa forma, essa ironia seria percebida nesse mesmo nível intertextual, na sua relação com o texto plautino, cujo conhecimento (por parte do público) seria indispensável para compreensão da paródia, segundo Zoccola (2007, p. 275). A ironia relacionada à personagem deste escravo pode ser facilmente percebida se levada em conta a popularidade da comédia plautina e o fato de o *seruus*, sobretudo o subtipo do *callidus*, ter tantas vezes protagonizado os enredos de Plauto¹⁴⁷.

Dessa forma, caracterizada por tal intertextualidade, a comédia *Hecyra* segue fazendo referência explícita à tradição, em se tratando tanto de personagens como de situações (Zoccola 2007, p. 279). E, no que diz respeito ao escravo Parmenão, desde sua reaparição neste ato III da comédia, ele falha em todas as tentativas de se encaixar nos tipos que a tradição designa para seu papel: o *seruus* é um *callidus* que não aconselha, não elabora planos, um *nuntius* que não anuncia a chegada de ninguém e um *currens* que, apesar de sempre apressado, não traz nenhuma revelação importante ao enredo. Seu corre-corre, embora risível, não tem efeitos dramáticos significativos em nossa trama¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Sobre a inadequação da personagem do escravo Parmeno desta comédia em relação ao *seruus* tradicional da comédia romana, ver, por exemplo Norwood (1923, p. 92); Duckworth (1952, pp. 174-251); Perelli (1973, p. 97); Gilula (1979-80, p. 147); Konstan (1983, p. 132); Goldberg (1986, p. 157); Ireland (1990, p. 132) e Brown (2007, p. 183).

¹⁴⁷ Sobre os elementos plautinos relacionáveis ao papel do escravo em geral, cf. Csapo (1989).

¹⁴⁸ Nesse sentido, caberia também uma comparação com o *seruus* da comédia menândrea *Epitrepontes*, com a qual a semelhança de nossa comédia vem sendo apontada (cf. Brown 2006, pp. 55-6 e discussão na introdução deste estudo). No enredo de Menandro, o escravo Onésimo (*Onesimus*) também é apontado como tendo falhado em seu papel de companheiro fiel do *adulescens* Carisio (*Charisios*). Segundo Ireland (2010, p. 116), embora longe de ser um *seruus callidus*, a participação do escravo tem, no entanto, (diferentemente do que acontece com relação ao Parmenão de *Hecyra*) uma série de efeitos dramáticos

Dados todos esses apontamentos acerca do caráter de Parmenão, fica claro que ele não tem a importância que busca reivindicar, e que, por esse motivo, nos leva a relativizar, pôr em questão, seus enunciados misógenos e falas generalizantes contra mulheres (sobretudo *Hec.* 310 – 13) transcritas acima. Seu discurso vai perdendo credibilidade, dado o papel ridículo que o escravo desempenha. Vale ainda acrescentar que, como já apontamos, a personagem estava errada em relação ao julgamento inicial que fizera da situação, no que seguira os estereótipos de mulher proferidos ao longo da comédia, ao asseverar que Filomena tinha ido embora por odiar a sogra Sóstrata.

Humor metateatral relacionado ao papel do *seruus*

Ainda com relação ao papel do escravo em nossa comédia, é interessante a leitura que faz Knorr (2007) dessa mesma instância de emprego do tipo do *seruus*, observando seus aspectos metateatrais. Segundo o estudioso, nesta comédia, Terêncio faria uso do metateatro para chamar atenção para uma brincadeira com uma rotina cômica. Na esteira de Zocolla (2007), cuja leitura apontamos acima, e de Gilula (1979-80, p. 148), Knorr (2007, p. 170) também acredita que Terêncio reinventou para esta ocasião o papel do *seruus* típico da comédia romana.

Especificamente no que tange aos aspectos metateatrais dessa mesma alteração, observemos novamente os versos das duas cenas em que Pânfilo coloca seu escravo para correr. Uma vez ele o manda ajudar com a bagagem:

PAM. tu pueris curre, Parmeno, obuiam atque is onera adiuta. (Hec. 359)

Pan. E você, Parmenão, **corra** até os escravos e os ajude com a bagagem.

Em outra vez, o jovem ordena que Parmenão procure por um homem que não existe:

*ere, etiam [nunc] tu hic stas? PAM. et quidē tē ěspecto. PAR. quid est?
PAM. in arcem transcurso opus est. (Hec. 430-431, grifo nosso)*

Patrão, você ainda está parado aqui?

que acabam por serem fundamentais para o desenvolvimento do enredo: lá, é o escravo quem irá reconhecer o anel que pertencia a Carísio, o mesmo que possibilita a revelação de que o jovem era quem teria violado a esposa meses antes do casamento. Uma vez reconhecido o anel, o escravo de *Epitrepontes* tarda em mostra-lo ao mestre, o que também dá oportunidade para a sequência de confusões, típicas do gênero cômico, envolvendo a identidade do filho gerado na ocasião do estupro (cf. Ireland 2010, pp. 109-22).

Pan. Na verdade, estou esperando por você.

Par. O que foi?

Pan. É necessário que **vá correndo** à acrópole.

Observe-se nessas duas instâncias o emprego do verbo *currere* (*Hec.* 359) e de um composto dele, *transcurrere* (*Hec.* 431), ambos, segundo aponta Knorr (2007, p. 171), servindo como uma espécie de lembrete à audiência de que Terêncio estaria brincando com uma cena convencional, a saber, a do referido *seruus currens*. Como é já bem sabido, neste tipo de cena o escravo corre para o palco para trazer uma mensagem importante para seu mestre. Nesses exemplos de *Hecyra*, no entanto, o escravo corre não para dentro, mas sempre para fora da cena e não para expor algum acontecimento importante para o enredo, mas sim como forma de Pânfilo prevenir que Parmenão revele um importante segredo.

Mais adiante, no último e quinto ato, Parmenão aparecerá, retornando da acrópole, e em seu breve diálogo com Báquide novamente vemos o emprego dos verbos *currere* e *cursare*. Tais termos ainda chamam a atenção para o fato de que todo o papel de Parmenão nessa comédia consiste em uma habilidosa variação da convenção do *seruus currens* (Knorr 2007, p. 171):

Ba. Parmeno, opportune te offers: propere curre ad Pamphilum. (Hec. 808)

Ba. Parmenão, que oportuno você me aparecer agora. **Corra rapidinho** até o Pânfilo.

Ba. tantum: aderit continuo hoc ubi ex te audi{u}erit.

sed cessas? Pa. minime equidem, nam hodie mihi potestas haud datast;

*ita **cursando** atque ambulando totum hunc contriui diem. (Hec. 813-815, grifos nossos).*

Ba. É tudo. Ele virá aqui assim que ouvir o que você vai dizer. Mas você ainda está parado?

Par. Não mesmo, pois hoje não foi me dada nenhuma chance de fazer isso, já que passei o dia inteiro andando e **correndo** de um lado para outro

Note-se, no verso 815, acima transcrito, o modo como o escravo mesmo comenta que passou “o dia inteiro” (*totum...diem*) correndo de um lado para o outro. Nesta fala, Knorr (2007, p. 171) sugere uma autoreferência em relação ao papel que o escravo está desempenhando nesta comédia: ao comentar que passou “o dia inteiro” correndo para lá e para cá, subentende-se que ele quis dizer “a peça inteira”.

Tais exemplos que dizem respeito exclusivamente ao papel do escravo em *Hecyra* são interessantes para notarmos que, diferentemente do que apontam alguns

estudos mais tradicionais acerca da comédia terenciana¹⁴⁹, as peças do autor não estão desprovidas de humor oriundo de referências cômicas à sua natureza teatral¹⁵⁰. Tal aspecto será alvo de nossa análise ainda no estudo das cenas subsequentes.

Pânfilo: um *amator* não muito amável

Logo no início do terceiro ato, somos apresentados ao jovem que protagoniza o enredo de nossa comédia. Já em sua primeira aparição, chama-nos atenção seu egocentrismo e covardia, qualidades que vão se unir ainda à postura hipócrita que irá assumir quando descobrir a verdade sobre o motivo da partida de sua esposa¹⁵¹. Note-se como a lamúria do jovem ao descobrir que Filomena regressou à casa dos pais é autocentrada, desconsiderando qualquer infortúnio que isso possa ter causado às demais partes envolvidas:

*PAM. Neminĭ plura acerba credo esse ex amore homini umquam oblata
quam mi. heu me infelicem, hancin ego vitam parsi perdere!
hacin causa ego eram tanto opere cupidu' redeundi domum! Hui
quanto fuerat praestabilius ubivis gentium agere aetatem
quam huc redire atque haec ita esse miserum me resciscere!
nam nos omnes quibus est alicunde aliquis obiectus labos,
omne quod ęst interea tempu' priu' quam id rescitumst lucrost. (Hec. 281-287)*

Pan. Creio que nenhum outro homem há que tenha mais desgostos nele infligidos, provindos do amor, que eu. Como sou infeliz! É para isso que tenho me mantido vivo! E é por essa razão que eu estava tão ansioso para voltar para casa! Teria sido melhor viver toda a vida em qualquer outro lugar no mundo, do que voltar para cá e vir a saber, para minha desgraça, dessa situação em casa! Pois todos nós que, de uma forma ou de outra, temos problemas postos diante de nós achamos que é lucro todo o tempo que passou antes de sabermos de tal problema.

Contribuindo para essa caracterização auto-vitimizadora, podemos observar a repetição de termos como *me infelicem* (*Hec.* 282) ou *miserum me* (*Hec.* 285)¹⁵², bem como a alusão ao suicídio, que pode ser notada nos versos 82-3. Além disso, a presença

¹⁴⁹ Cf., por exemplo, Duckworth (1994, p. 137) que afirma que Terêncio teria buscado um tipo de comédia mais elevado (“a higher kind of comedy”), em comparação ao seu antecessor Plauto e que, portanto, evitaria esse tipo de humor mais rude, com quebras explícitas de ilusão dramática em nome do realismo de seu enredo. No entanto, há em nossa comédia mesmo uma nítida brincadeira com a ilusão dramática nos versos 866-8, sobre os quais falaremos mais a seguir.

¹⁵⁰ Falamos de forma mais extensa sobre humor metateatral oriundo dos prólogos de nossa comédia no capítulo II deste estudo.

¹⁵¹ Cf. Penwill (2004, p. 135).

¹⁵² Cf. MacGarryty (1980/81, p. 153) que já havia observado a frequência com que o *adulescens* repete os termos *infelix* e *miser* em referência a si mesmo.

de certas figuras de linguagem, como o anacoluto em *Hec.* 281, pode estar assinalando a agitação da personagem. Como bem lembra Goldberg (2013, p. 130), esse exagero na caracterização do *amator* é central para o enredo, pois intensificará o efeito de ironia oriundo da descoberta de que o próprio Pânfilo é o culpado pela violência sofrida pela esposa Filomena, e, conseqüentemente, por seu regresso à casa de Fídipo.

Uma caracterização pouco simpática do nosso protagonista já foi proposta por Penwill (2004)¹⁵³. Neste artigo, em que também se baseia o título de nossa seção, a autora privilegia a relação intertextual existente entre esta comédia e aquela terenciana que antecedeu sua composição, *Ândria*. O intuito da autora é de contrastar as atitudes do Pânfilo de *Hecyra* com as da personagem homônima de *Ândria*. Nesta peça, o jovem não chega a sucumbir à vontade de seu pai de que ele se case com uma moça (também de nome Filomena) de *status* apropriado. Ao contrário, ele luta pelo relacionamento com ela, a suposta meretriz a quem violara em momento anterior do enredo, até que esse amor seja legitimado com a *anagnórisis*, i. e., o reconhecimento de que a moça andriana era, na verdade, filha de cidadão romano e estaria, portanto, apta a se casar com Pânfilo. Neste ponto, deparamo-nos já com uma diferença crucial entre os dois enredos: Pânfilo de *Hecyra* casou-se com a jovem escolhida por seu pai, mas, diante do conhecimento de que a moça fora estuprada, está disposto a abandoná-la. No entanto, o jovem também cometera um estupro anteriormente, mas parece não se lembrar ou não se importar com isso enquanto ouve o que Mírrina relata ter acontecido a sua pobre filha. Segundo segue apontando Penwill (2004, p. 131), a história de *Hecyra* parece opor-se à de *Ândria*: é como se aquela contasse o que teria acontecido caso o Pânfilo desta tivesse cedido às investidas do pai e se casado com a Filomena. E, de fato, parece-nos que o nosso Pânfilo é descrito como tendo um caráter duvidoso e sendo mais fraco que seu antecessor homônimo.

Mas, além da comparação entre o Pânfilo de *Hecyra* e o Pânfilo de *Ândria*, pareceu-nos de particular interesse apontar semelhanças e discrepâncias entre o protagonista de nossa peça e o jovem *amator* da comédia *Epitrepontes*, de Menandro, cujo enredo é por vezes apontado como sendo um dos modelos terencianos para a composição de *Hecyra*. No texto menândrio, o jovem Carísio (*Charisios*) regressa de

¹⁵³ Penwill (2004, p. 144) aponta equívoco nas leituras de Hunter (1981, p. 61) e de Rosivach (1998, p. 28) quanto ao caráter de Pânfilo de *Hecyra*, quando os estudiosos consideram que seu dilema seria genuíno, sobretudo em *Hec.* 402-8, e que angariaria a simpatia do público. Com o desenrolar do enredo, a revelação da violência sexual e o posicionamento do jovem com relação a isso, torna-se evidente como Pânfilo age apenas em benefício próprio.

uma viagem e descobre que sua esposa deu à luz um bebê, embora eles só estivessem casados havia cinco meses. Desesperado, pensando que a esposa havia tido um filho de outro homem, o jovem é quem deixa sua casa e encontra hospedagem com o vizinho Cairetrato (*Chairestratos*), onde também conhece a tocadora de harpa *Habrotonon*, que também era meretriz (*hetaira*). Apesar do interesse desta no jovem, este se nega a ter qualquer envolvimento com a *hetaira*, diferindo-se nesse aspecto do que afirmam Parmenão (*Hec.* 157) e Fídipo (*Hec.* 550-551) sobre Pânfilo (que teria continuado a frequentar a casa de Báquide mesmo casado). Em *Epitrepontes*, após uma série de confusões, típicas do gênero cômico, há a revelação de que Carísio havia violentado a própria esposa, e esse pôde assumir o filho¹⁵⁴.

É significativo, conforme aponta Ireland (2010, p. 113), que, quanto a *Epitrepontes*, a aparição de Carísios (*Charisios*) sobre o palco se dê em uma única ocasião, a saber, no ato IV (ao menos de acordo com o texto fragmentário a que temos acesso). Desse modo, até então, a caracterização da personagem é feita a partir da perspectiva de outros: ora ele é considerado como ressentido e medroso, na visão de seu escravo; ora como um promíscuo, na visão de seu sogro, que só mais tarde descobre que o genro se absteve da meretriz. No entanto, mais interessante é o fato de que, nesta comédia, a própria esposa Pânfila vem ao palco para falar em defesa de seu marido (vv. 801-835)¹⁵⁵. Nesse sentido, a inversão no enredo terenciano é digna de apreciação: a jovem Filomena, maior vítima das atitudes inconsequentes do jovem, jamais virá à cena para expressar suas impressões acerca do marido. Pânfilo até chega a aventar sobre o que a moça diria caso pudesse falar em seu favor (quem sabe até mesmo ecoaria a passagem menândrea), como podemos observar nos versos a seguir:

*PA. ego me sciō cavisse ne ulla merito contumelia
fieri a vobis posset; idque si nunc memorare hic velim
quam fideli animo et benigno in illam et clementi fui,
vere possum, ni te ex ipsa haec mage velim resciscere;
namque eo pacto maxume apud te meo erit ingenio fides,
quom illa, quae nunc in me iniquast, aequa de me dixerit.
neque mea culpa hoc discidium evenisse, id testor deos. (Hec. 470-476).*

¹⁵⁴ Sobre a comédia de Menandro *Epitrepontes*, cf. tradução comentada de Ireland (2010, pp. 109 – 263). Para comparação entre os jovens Pânfilo de *Hecyra* e Carísios de *Epitrepontes*, bem como da forma como os dois enredos exploram a questão da violência sexual, cf. James (1998, p. 40), Goldberg (1986, pp. 151-2) e Fantham (1975, pp. 67-71).

¹⁵⁵ Sobre o discurso racional de Pânfila, feito em defesa de seu casamento, quando seu pai insta com ela para que abandone o marido, cf. Traill (2008, pp. 207-09). Segundo a autora (p. 209), o argumento da jovem esposa se pauta naquilo que ela defende como sendo o justo e correto, ou seja, tolerar as ofensas de seu marido, como uma boa esposa.

Pan. Eu bem sei que tenho tomado cuidado para não merecer qualquer tipo de reprovação vinda de sua família, Fídipo. E se eu quisesse, aqui e agora, lembrar o quão fiel e benigno, assim como clemente, eu tenho sido para com ela, eu de fato poderia; no entanto, o que eu mais queria é que você viesse a saber por ela mesma. Desse modo, você teria diante de si as maiores razões para confiar em meu caráter, uma vez que minha esposa, que agora está sendo tão injusta comigo, poderia dizer coisas justas ao meu respeito. E tomo os deuses como testemunhas disto: que não é por minha culpa que essa separação aconteceu.

Note-se que o jovem culpabiliza a esposa, acusando-a de ser *iniqua* (*Hec.* 475) para com ele, embora neste momento ele já saiba que a pobre moça foi vítima de um estupro. Além disso, o rapaz fala em fidelidade e benignidade: parece que ele se esqueceu de que continuou por um tempo apaixonado pela Báquide e, por conta disso, absteve-se da esposa mesmo após o casamento.

Ainda contribuindo para nossa análise do caráter de Pânfilo, foi relevante o artigo de James (1998), segundo quem observar a maneira como Terêncio descreve o estupro de Filomena é crucial para a caracterização do *adulescens*. Quando Pânfilo, ao reportar, em monólogo, as palavras de Mírrina, ironicamente, revela em *Hec.* 361-401 a violência sofrida por Filomena¹⁵⁶, o público ainda não sabe que o próprio jovem é o autor da violência. No entanto, a menção ao anel roubado de Filomena feita a seguir (em *Hec.* 574) talvez já indicaria à audiência, familiarizada com as convenções dramáticas, uma pista da revelação que traria o desfecho do enredo. Neste ponto, é significativa mais uma inversão da convenção cômica: tradicionalmente a moça violada é quem toma algum objeto do criminoso. Em *Hecyra*, segundo aponta Penwill (2004, p. 138), Pânfilo parece roubar o anel como que para ostentar um troféu de sua conquista.

James (1998, p. 31) já havia enfatizado a forma como, em *Hecyra*, Terêncio rompe com as tradições do estupro na Comédia Nova. É notável, como destaca a autora, o fato de Terêncio reportar a história através de duas personagens femininas: Mírrina (cujas palavras são repetidas por Pânfilo em discurso direto, *Hec.* 361-401 e que novamente fala sobre a violência em *Hec.* 566-76) e Báquide (*Hec.* 816-40). Segundo a estudiosa (1998, p. 36), isso teria por efeito uma impressão de que o poeta, de certa forma, sujeitaria sua perspectiva masculina, influenciada por todas as implicações da sexualidade em Roma, a uma crítica feminina dessas mesmas implicações. James (1998,

¹⁵⁶ Sobre a ironia residente no fato do Pânfilo reportar as palavras de Mírrina, ao invés de a própria matrona vir ao palco contar sobre o estupro na primeira vez em que ele é mencionado, ver Penwill (2004, p. 143).

p. 37) ressalta ainda que o fato de um estupro jamais ser punido na Comédia Romana não é um indício de que ali ele seja retratado de maneira positiva, ou mesmo neutra. Tais interessantes inversões acerca do estupro de Filomena ainda serão alvo de nossa análise no decorrer deste estudo. Por ora, já com essa breve descrição do incidente reportada por Pânfilo, comparada às atitudes de personagens análogos em *Ándria* e *Epitrepontes* podemos constatar que, no âmbito da Comédia Nova, é efetivamente de forma bem pouco simpática que nosso protagonista é caracterizado nessa peça.

Além disso, mais cínica ainda será a estratégia que Pânfilo encontrará para se manter afastado de sua esposa. O jovem, tendo decidido manter as suspeitas de que a partida de Filomena se dera por conta de um desentendimento entre nora e sogra, vai afirmar que é por conta do senso de dever filial que dedica à sua mãe Sóstrata que não poderá admitir Filomena novamente em sua casa. Tal alegação de Pânfilo fará com que a *matrona* Sóstrata volte a sofrer injustiça, semelhante à que vimos no ato II (*Hec.* 198-242), no ato quarto, analisado nas próximas seções deste estudo.

4.2 As sogras que fogem: Mírrina, Sóstrata e o feminino em *Hecyra*

No quarto ato de nossa comédia se dá a descoberta, por parte dos *patres*, de que Filomena teve um filho (*Hec.* 526-7; 635-40). Uma vez que a identidade do bebê permanece obscura, segue-se uma série de confusões e quiproquós, sobretudo porque Láquede e Fídipo acreditam que a criança é de fato filha do casamento entre Pânfilo e Filomena. Além disso, dado que Sóstrata se dispusesse a deixar sua casa e ir viver no campo com o marido (*Hec.* 586), Pânfilo se encontra desprovido de sua desculpa de que não poderia aceitar a esposa de volta, pois esta teria problemas de relacionamento com a mãe do jovem. Neste ponto, nosso protagonista passa a ter ainda mais motivos para se desesperar, pois, tendo descoberto sobre a existência da criança, Láquede a quer levar para casa, e Pânfilo vê-se quase obrigado a criar um filho que ele crê ser de outro homem (*Hec.* 648-649). Em meio à confusão e às enfáticas negações do jovem em aceitar mãe e criança de volta, Láquede é vítima de um novo engano, desses a que seus julgamentos baseados em preconceitos e estereótipos o vêm submetendo ao longo de toda a peça: o *senex* agora acredita que o filho não quer se reconciliar com a esposa por estar ainda envolvido com a meretriz Báquide (*Hec.* 684-691). O referido engano, no entanto, tem nesse ponto do enredo uma importante função dramática, conforme já mencionamos. Seguindo essa intuição de que o motivo de Pânfilo para rejeitar a esposa

e filho seria um relacionamento extraconjugal, o velho manda chamar Báquide. Uma vez em cena, ela será responsável pelo reconhecimento e desfecho da comédia (*Hec.* 816-841). Seguiremos observando como se dá a caracterização do feminino neste ato, em que serão expostos importantes fatos acerca do enredo terenciano.

A primeira cena deste quarto ato (*Hec.* 516-576) é designada pelos estudiosos como sendo uma “cena espelhada” (“mirror scene”, cf. Ireland 1990, p. 139 e Goldberg 2013, p. 157), isto é, ela remete à discussão entre Láquede e Sóstrata (apresentada no início da peça, nos versos 198-242). Porém, na cena do quarto ato, diferentemente do que vimos em *Hec.* 198 em diante, é Mírrina, a *matrona*, quem primeiramente fala por meio de um monólogo (*Hec.* 516-520), cujo teor poderia sugerir que a esposa estaria sendo intimidada pelo marido. Contudo, conforme observaremos a seguir, é Fídipo quem, seguindo as características de seu papel na peça, é forçado a ceder. No que diz respeito especificamente a esses primeiros versos da cena em apreço, chamam-nos a atenção alguns aspectos tanto estruturais como linguísticos que nos permitem identificar uma paródia do gênero trágico na fala da matrona.

Primeiramente, observe-se o modo como a mulher, desesperada, corre para o palco como que saindo de sua casa, numa cena cuja estrutura em muito se assemelha à tragédia ateniense, segundo aponta Goldberg (2013, p. 157)¹⁵⁷:

*My. Perii, quid agam? quo uortam? quid uiro meo respondebo?
misera? nam audiuisse uocem pueri uisust uagientis;
ita corripuit derepente tacitu' sese ad filiam.
quod si rescierit peperisse eam, id qua causa clam me habuisse
dicam nom edepol scio.
sed ostium concrepuit. credo ipsum exire ad me: nulla sum. (Hec. 516-521).*

Mi. Estou perdida! O que vou fazer? Em que direção deverei seguir? O que eu vou responder a meu marido, ó infeliz de mim! Pois parece que ele ouviu a voz do menino chorando, tal foi o modo como ele, de repente, correu em direção à nossa filha sem dizer uma palavra. Se ele descobriu que ela deu à luz um bebê, por Pólux, não sei que desculpa darei por ter mantido tal acontecimento em segredo. Mas a porta fez barulho. Acho que é ele saindo e vindo até mim. Estou arruinada!

Além disso, semelhantemente ao que acontece em *Cásina* (*Cas.* 621-7)¹⁵⁸, no monólogo de Pardalisca, e em *Anfitrião* (vv. 1053-75), em que a linguagem de teor trágico é direcionada a uma abertura de cena impactante (cf. Costa 2013, p. 242), nos versos de *Hecyra* acima transcritos podemos observar elementos linguísticos

¹⁵⁷ Sobre esse tipo de cena na tragédia, cf. Taplin (1978, pp. 122-39).

¹⁵⁸ Cf. Rocha (2013, p. 188).

paratrágicos, como nas expressões *perii! quid agam? quo uortam?* (*Hec.* 516)¹⁵⁹. Assim como em *Cásina* e em *Anfitrião*, aqui tal recurso tem efeito de humor.

Entretanto, embora a fala de Mírrina sugira um tom trágico e demonstre que a personagem está amedrontada e sob ameaça da fúria de seu marido, é de modo significativamente diferente que a relação entre marido e mulher é caracterizada nessa cena. Nesse momento, em especial, a esposa é quem está em posição vantajosa em relação ao marido, já que tem muito mais conhecimento acerca dos fatos do enredo do que ele. Nesse sentido é notável que, ao contrário do que fazia Sóstrata, que tentava se desvencilhar das acusações do marido e insistia em sua inocência, Mírrina encontrará na acusação de mesmo tipo (isto é, a de que ela não gosta do genro e quer separar o casal) uma maneira de se esquivar de revelar a verdade do estupro ao marido Fídipo:

*sed nunc mi in mentem uenit
de hac re quod locuta es olim, quom illum generum cepimus:
nam negabas nuptam posse filiam tuam te pati
cum eo qui meretricem amaret, qui pernoctaret foris.
My. (quamuis causam hunc suspicari quam ipsam ueram mauolo). (Hec. 536-
540)*

Mas agora me veio à mente tudo o que você falava na época, quando nós o aceitamos como genro: pois você negava que pudesse tolerar uma filha sua se casando com alguém que estava apaixonado por uma meretriz, que passava as noites fora de casa.

Mi. (Prefiro que ele suspeite de qualquer outra coisa a que saiba a verdade).

Observe-se como a resposta de Mírrina às investidas do *senex* contra ela, é, além de esquivada, bastante artilosa: permite à esposa conduzir novamente o marido a uma interpretação errônea dos fatos. Fídipo permanece preso no engano e Mírrina se furta de expor o importante segredo:

*My. adeon me esse peruicacem censes, quoi mater siem,
ut eo essem animo, si ex usu esset nostro hoc matrimonium?
Ph. tun prospicere aut iudicare mostram in rem quod sit potes?
audisti ex aliquot fortasse qui uidisse eum diceret
exeuntem aut intro euntem ad amicam. quid tum postea?*

¹⁵⁹ Goldberg (2013, p. 157) aponta que esta passagem em Terêncio ecoaria os versos 217 e 218 da *Medeia* de Ênio (*quo nunc me uortam? quod inter incipiam ingredi?*). Ainda segundo o autor, a expressão se tornou uma referência romana estilística e um clichê. Outro exemplo de uso em comédia pode ser encontrado em *Cur.* 69-70 de Plauto. Para mais ecos da frase cf. Goldberg (2005, p. 134-8). Sobre a presença de elementos trágicos na comédia plautina, ver Costa (2013; 2014).

*si modeste ac raro haec fecit, nonne ea dissimulare nos
magis humanumst quam dare operam id scire qui nos oderit?
nam si is posset abe a sese derepente auellere
quicum tot consuisset anos, nome um hominem ducerem
nec uirum sat' firmum gnatae. My. mitte adulescentem absecro
et quae me peccasse ais. abi, solu' solum conueni
roga uelitne uxorem na nom: si est ut dicat uelle se,
redde; sin est autem ut nolit, recte ego consului meae. (Hec. 547-558)*

Mi. Por acaso você pensa que eu seria tão teimosa, a ponto de, sendo a mãe dela, tomar esse tipo de atitude se esse casamento fosse vantajoso para nós?

Fi. E acaso é de sua alçada prever ou julgar o que é de nosso interesse? Talvez você tenha ouvido alguém dizer que viu Pânfilo saindo da casa da amante ou lá entrando. E daí? Se fez isso raramente e de modo discreto, não seria mais humano de nossa parte fazermos vista grossa do que buscarmos saber e levá-lo a nos odiar por causa disso? Além do mais, se ele fosse capaz de, repentinamente e de modo tão abrupto, separar-se daquela com quem dormiu todos esses anos, eu não o consideraria nem um ser humano, nem um marido suficientemente estável para nossa filha.

Mi. Por favor, deixe esse rapaz e o que você diz serem meus crimes para lá. Vá, encontre-o a sós e lhe pergunte se ele quer a esposa ou não. No caso de ele dizer que sim, leve-a de volta; mas, se ele disser que não a quer, então eu terei tomado a decisão correta com relação a minha filha.

Nesse contexto, em que a *matrona* manipula o conhecimento do esposo contribuindo para o engano de que ele é vítima, chamou-nos atenção, em uma das falas do marido, o emprego do termo *ludibrio* para acusar a mulher de tê-lo “feito de bobo” ao esconder o parto da filha Filomena:

*Ph. uir ego tuo' sim? tu uirum me aut hominem deputas adeo esse?
nam si utrumuis horum, mulier, umquam tibi uisus forem,
non sic **ludibrio** tuis factis habitus essem. (Hec. 524-526, grifo nosso).*

Fi. Eu sou mesmo seu marido? Você acredita que eu seja seu marido ou mesmo que eu seja um ser humano¹⁶⁰? Pois se eu ao menos me parecesse com uma dessas duas coisas para você, mulher, você não me teria **feito de bobo** desse jeito com suas atitudes.

Conforme aponta Cardoso (2005) em trecho no qual discorre sobre a origem do sentido de “ludíbrico” conotado em “*ludus*”, o emprego de tal termo e seus derivados na comédia em geral pode ter efeito metalinguístico, já que esse mesmo sentido se

¹⁶⁰ *Adeo hominem*: cf. *Hec.* 214, verso no qual o marido Láquede já havia reivindicado que sua esposa o tratasse como um *homo*, um ser humano. Goldberg (2013, p. 157) aponta que essas “cenas espelho” eram uma característica da estrutura da tragédia ateniense. Cf. Taplin (1978, p. 122-39). Ainda sobre as semelhanças entre esta cena e aquela de *Hec.* 197-243, cf. Brown (2006, p. 57).

originária justamente do contexto das encenações nos festivais¹⁶¹. No verso 734 de *Estico* é em meio a uma orgia dos escravos que aparece a palavra *ludus* com sentido de “jogar”, “brincar”:

*SA - Ohe, iam satis (...); alium **ludum** nunc uolo. (St. 734, grifo nosso)*

“Sagarino: Ai, já chega (...); quero agora uma outra **brincadeira**.(Tradução de Cardoso 2006, p. 183)

Ainda segundo ressalta Cardoso (2005), ao se empregarem expressões como *ludos facere aliquem* (“fazer alguém de bobo”), ou *ludos facere alicui* (“fazer um espetáculo [ou um escândalo] prejudicando alguém”) ou ainda, como vemos em *Hec. 526 ludibrio facere*, o poeta não deixaria de fazer uma certa referência ao contexto da imitação sobre o palco que ocorria nos *ludi scaenici*. Segundo pensamos, tal aspecto metateatral pode estar chamando a atenção para o papel do feminino na comédia *Hecyra*, uma peça em que, conforme o já citado argumento de Slater (1988, p. 260), as mulheres é que conhecem a verdade do enredo terenciano, ao passo que os homens permanecem encerrados no *ludibrium*, no engano e na interpretação errônea das circunstâncias.

Nesse sentido, acreditamos que Mírrina passa a desempenhar nessa comédia um papel mais importante do que o perceptível à primeira vista. Além de ser, como apontou Goldberg (2013, p. 157) a parte mais forte no âmbito do relacionamento e da discussão com seu marido Fídipo, é por meio de suas palavras que, por duas vezes, temos reportada a narrativa da violência sexual, central ao enredo dessa comédia. Toda a situação dessa violência, conforme destacou James (1998, p. 41), é submetida à perspectiva de Mírrina. Mas ela vai mais além, deixando subentendida também sua percepção acerca da suspeita de Pânfilo ter tido (mesmo após o casamento) uma amante:

*Ph. multo priu' sciui quam tu illum habere amicam, Myrrina
uerum id uitium numquam decruei esse ego adulescentiae;
nam id [omnibus] innatumst. at pol iam aderit se quoque etiam quom oderit.
sed ut olim te ostendisti, eadem esse nil cessauisti usque adhuc
ut filiam abe o abduceres neu quod ego egissem esset ratum
id nunc res indicium haec facit quo pacto factum uolueris. (Hec. 541-546).*

Fi. Eu soube que ele tinha uma amante muito antes de você, Mírrina, entretanto nunca acreditei que isso fosse um defeito em um jovem, pois é natural a todos

¹⁶¹ Cf. *ludus* no OLD, sentido 3.

eles. Mas, por Pólux, já virá o dia em que ele odiará a si próprio por causa disso¹⁶². Só que você em nada cedeu com relação à postura que você mostrava desde aquela época e vem mostrando até agora, ou seja, a de quem deseja afastar nossa filha do rapaz e desfazer o que eu arranjei. Esse acontecimento de hoje demonstra como você queria que as coisas se dessem.

Interessante é observar de que modo, nesse diálogo, há uma justaposição de visões masculina e feminina com relação a aspectos que dizem respeito à sexualidade do homem no contexto da comédia romana. Ainda que, conforme Goldberg (2013, p. 160) ressalta, a perspectiva de Mírrina não seja a favorecida nesse diálogo, o fato de ela ser exposta, mesmo que por meio da fala do marido, pode constituir num elemento relevante para nossa leitura do feminino nesta comédia. O pai Fídipo afirma que não há problema que o marido de sua filha visite uma amante¹⁶³, desde que o faça raramente e de modo discreto (*modesta ac raro, Hec. 552*) e ainda, que seria “mais humano” (*magis humanum*) da parte deles “fazer vista grossa” a essa atitude; mas Mírrina parece, desde o início do casamento (pelo menos é o que conta Fídipo), ter-se oposto à ideia de entregar a filha a um rapaz que mantinha um relacionamento meretrício.

Ainda outros fatos relevantes para a apreciação do enredo e, sobretudo do feminino em *Hecyra*, seguem sendo revelados do ponto de vista de Mírrina na sequência.

Incongruências e idiosincrasias acerca do incidente de Filomena

Nesta mesma cena de nossa comédia, logo após o *senex* Fídipo deixar o palco sob o pretexto de ir dar ordens aos escravos da casa para que não deixassem a criança ser levada a nenhuma parte, Mírrina, sozinha diante da audiência, pronuncia um breve monólogo, em que estão contidas, no entanto, informações relevantes acerca da violência sofrida por Filomena:

¹⁶² Cf., em *Báquides* de Plauto, verso em que o *senex* Filóxeno, discutindo com Lido, um *paedagogus* moralista, fala de modo muito semelhante ao que fez Fídipo nesta cena ora apreciada: “Já vai chegar o tempo em que ele odiará a si próprio; cuide para que isso seja equilibrado. Enquanto se evitar que ele cometa algum delito a mais, deixe.” (*iam aderit tempus quom sese etiam ipse oderit, morem geras:/ dum caueatur praeter aequom ne quid delinquat, sine. Bacch. 417-8*).

¹⁶³ Cf. declaração semelhante do *senex* Micio em *Adelf.* 101-5. Mas, isso contrasta com a visão do *senex Smikrines*, pai da jovem que dera à luz um filho por ocasião de um estupro e por isso fora abandonada pelo marido, na comédia *Epitrepontes*. Neste contexto, o pai tenta dissuadir a filha de seguir casada com o jovem que ele acredita levar uma vida devassa a promíscua. Sobre essa inversão na comédia menândrea da visão acerca de um elemento muito comum na *Néa* e na *palliata*, i. e., os relacionamentos extraconjugais com meretrizes, cf. Traill (2008, pp. 179-87).

*MY. nullam pol credo mulierem me miseriorem uiuere:
nam ut hic laturus hoc sit, si ipsam rem ut siet rescuerit,
non edepol clam me est, quom hoc quod leuiust tam animo irato tulit;
nec qua uia sententia eiu' possit mutari scio.
hoc mi unum ex plurumis miseriis relicuom fuerat malum,
si puerumut tollam cogit, quoi(u)s nos quis it nescimus pater.
nam quom compressat gnata, forma in tenebris nosci non quitast,
neque detractum ei tum quicquamst qui posset post nosci quid siet;
ipse erpuit ui, in digito quem habuit, uirgini abiens anulum.
simul uereor Pamphilum ne orata mostra nequeat diutius
celare, quom sciet alienum puerum tolli pro suo. (Hec. 566-576)*

Mi. Por Pólux, não acho que exista alguma mulher viva mais infeliz do que eu. Pois se já reagi dessa maneira, posso imaginar quão furioso ele vai ficar se descobrir a verdade, já que está claro, por Pólux, o quanto ele ficou irritado por algo de pouca importância. Não sei como ele poderia mudar de ideia. Dentre todas as minhas infelicidades, esta há de ser a gota d'água: se meu marido decidir ficar com a criança, cujo pai não sabemos quem é – pois nossa filha não pôde ver seu rosto no escuro quando foi violentada, nem tirar dele qualquer coisa que depois pudesse fazer com que ele fosse reconhecido. O homem, por outro lado, foi quem arrancou violentamente um anel que a moça tinha no dedo, e levou com ele quando fugiu. Enfim, eu também temo que Pânfilo não consiga manter em segredo por muito tempo aquilo que nós lhe imploramos depois que souber que estão levando até ele o filho de outro como se fosse o seu.

Sabe-se que enredos que têm violência sexual como foco central são comuns nas comédias gregas e romanas, e, embora desagradáveis para o público moderno, na Comédia Nova eles parecem ser retratados como meros incidentes cômicos. No entanto, no que diz respeito à *Hecyra*, James (1998)¹⁶⁴ argumenta de modo contrário a esta suposta neutralidade no tratamento da temática por parte do poeta. Segundo a autora (1998, p. 31), neste enredo, assim como no de *Eunuco*, Terêncio rompe com as tradições do estupro na Comédia Nova e o apresenta da pior maneira possível, mostrando-a como um ato violento, que traz consequências sérias para a vítima. Além

¹⁶⁴ Cf. também Rosivach (1998).

disso, James (1998, p. 32) ressalta, em ponto que mencionamos na seção anterior: Terêncio utiliza-se de personagens femininas, cuja perspectiva difere radicalmente da visão demonstrada por personagens masculinas, como meio de dar voz a tal crítica.

No mesmo artigo, em que a autora propõe demonstrar como o estupro está relacionado ao processo de desenvolvimento da masculinidade de um adulto romano, ela também irá arguir que tal exploração e crítica da concepção romana da sexualidade masculina leva inevitavelmente a uma crítica do casamento em si, a instituição que é o objetivo final da maioria das comédias romanas. Neste sentido já podemos notar que nossa comédia difere de várias das peças romanas com enredo de violência sexual. Na terenciana *Eunuco* e mesmo nas plautinas *Aululária* e *Cistelária*, por exemplo, o “final feliz” convencional é possibilitado pelo casamento entre o jovem violador e a *uirgo* violada, por vezes com a presença do reconhecimento de que a moça é filha de cidadão, portanto apta para o casamento¹⁶⁵. Em *A Sogra*, no entanto, a ação se inicia já após o matrimônio entre o criminoso e a jovem agredida¹⁶⁶, embora ninguém, nem mesmo a audiência¹⁶⁷, saiba disso desde o início. Mas as variações continuam quanto ao caso de Filomena: já por essa breve descrição feita por Mírrina, a ênfase na violência do ato nos chama a atenção:

ipse erpuit ui, in digito quem habuit, uirgini abiens anulum. (Hec. 574, grifo nosso)

O homem, por outro lado, foi quem arrancou **violentamente** um anel que a moça tinha no dedo, e levou com ele quando fugiu.

Conforme Goldberg (2013, p. 164) ressalta, a violência é central à caracterização do evento a partir do ponto de vista da vítima, algo favorecido também pela não existência de um prólogo expositivo. Além disso, é também por Mírrina que ficamos sabendo que o crime aconteceu à noite, quando a jovem não podia ver o rosto do violador (*Hec. 572*), e que ele foi quem tirou da moça um anel enquanto esta lutava para se desvencilhar de seu agressor (*Hec. 574*). Essas informações já nos levam a identificar discrepâncias deste enredo em relação a outros da Comédia Nova. Uma delas já

¹⁶⁵ Isso também ocorre, por exemplo, com a comédia *Ándria*, também de Terêncio.

¹⁶⁶ Nisso *Hecyra* assemelha-se muito, conforme já apontamos, à peça grega *Epitrepontes*. Embora, segundo as didascálias, a *Hecyra* terenciana tenha sido baseada na *Hekyra* de Apolodoro de Caristo (informação que os estudiosos costumam aceitar), cogita-se ainda que a *Epitrepontes* de Menandro tenha sido o modelo (e esta baseada na obra de Apolodoro); cf. James (1998, p. 38, que embasa sua informação no estudo de Sandbach 1977, pp. 73 e 137).

¹⁶⁷ Para especulações acerca de uma inovação na forma como Terêncio expõe o enredo de *Hecyra* em comparação ao modelo perdido homônimo de Apolodoro de Caristo, cf. Sewart (1974).

destacamos: segundo aponta Pierce (1997, p. 163), o mais comum é que a *uirgo* seja violentada no contexto de um festival¹⁶⁸, ocasião em que os padrões e concepções sociais são por vezes deixados de lado ou até mesmo invertidos. No entanto não há, nesta descrição, nenhuma menção a festival. Ao invés disso, mais adiante, Báquide é quem revela que o estupro se deu na rua, próximo à casa da vítima:

*nescioquid suspicariet mage coepi, instare ut dicat.
homo se fatetur ui in uia nesquiquam compressisse,
dictique sese illi anulum, dum luctat, detraxisse. (Hec. 827-829)*

comecei a suspeitar ainda mais de algo que não sabia o que era, então insisti para que me dissesse. A seguir, o sujeito confessou que havia violentado alguma moça na rua e que o anel era dela, já que ele o havia arrancado da moça enquanto ela tentava lutar.

O fato de o anel ter sido tirado de Filomena também é relevante, visto que, em geral, conforme já apontamos, a vítima é quem toma do agressor um objeto que possibilita o reconhecimento¹⁶⁹.

É certo que, conforme aponta James (1998, p. 38), o ato de Pânfilo é descrito de duas maneiras, ora por Mírrina, ora por Báquide, ambas fornecendo uma caracterização negativa do jovem e do crime por ele cometido. Em momento posterior da narrativa, quando da revelação e desfecho do enredo, Báquide narra que questionou Pânfilo acerca do anel e do fato de o jovem parecer estressado com alguma coisa. Da resposta que ela recebe, após alguma insistência, e que está transcrita acima nos versos 827 a 829, merece destaque, por exemplo, o emprego do termo *homo* (“o indivíduo”), que não designaria Pânfilo de modo positivo, segundo Carney (1963, p. 126) e Goldberg (2013, p. 194). O *adulescens* já havia sido referido de forma mais negativa por Mírrina (*Hec.* 383), por meio do adjetivo *inprobis* (“cafajeste”). Além disso, a *meretrix* nos informa que houve confronto físico (“enquanto ela tentava lutar”, *dum luctat, Hec.* 829) e,

¹⁶⁸ Cf., por exemplo, *Epitrepontes* de Menandro. Ali, o estupro ocorre no festival Tauropolia e *Sâmia*, também de Menandro, no festival Adonia. Dentre as plautinas, em *Aululária* a violação da *uirgo* ocorre no festival de Ceres, e em *Cistélaria* (156 – 63) temos também menção a um festival, embora esse não seja especificado. Já em Terêncio, há, como se sabe, três enredos com temática de violência sexual. Em *Andria* não temos informações mais específicas acerca de como se deu a violação da jovem Crisís, pois o escravo de Pânfilo, Davo, apenas nos informa (*And.* 210 – 20) que a moça estava grávida de seu patrão. Em *Eunuco* e *Hecyra* há claramente a mencionada diferença quanto ao contexto do estupro, pois em ambas este não ocorre em uma festividade.

¹⁶⁹ É dessa forma que se dá a *anagnórisis* em *Epitrepontes* (vv. 406 – 450).

portanto, resistência de Filomena, ao que o jovem claramente reagiu com mais violência.

Conforme aponta Pierce (1997, p. 167), nos padrões da Comédia Nova, caso uma moça ateniense tivesse dado à luz um filho ilegítimo, sua integridade seria menos comprometida aos olhos da audiência se a criança fosse fruto de uma violência sexual. Ou seja, para os propósitos da comédia, parece preferível que uma mulher respeitável seja retratada como violentada a que ela seja seduzida. Há, segundo a estudiosa (1997, p. 167), alguns enredos dentre os da *Néa* que deixam margem até mesmo para uma interpretação ambígua quanto à violação e gravidez de uma *uirgo*. Por exemplo, segundo Pierce (1997, p. 167), é este o caso da comédia menândrea *Sâmia*, em que, ao narrar o próprio crime contra uma moça filha de cidadão no prólogo da comédia (vv. 41 – 54), o jovem não deixa claro se ocorrera um estupro ou se o jovem seduziu a moça. Destacamos também a comédia *Ândria*, de Terêncio, em que não há especificações quanto ao contexto em que se deu a violação da jovem Glicério; esta, ao final, é descoberta como sendo filha de cidadão, mas, desde o início, já sabemos do envolvimento amoroso que ela tinha com o protagonista Pânfilo.

No entanto, no que diz respeito à narrativa de Báquide acerca do estupro de Filomena, a ênfase no fato de ela ter lutado revela um aspecto importante da caracterização das personagens, segundo aponta James (1998, p. 38): que a *uirgo* é uma boa moça, de acordo com os padrões morais quanto à sexualidade feminina em Roma. Dessa forma, conforme lembra Pierce (1997, p. 166), paradoxalmente, a violência reforçaria o bom caráter da moça, e que Pânfilo de fato usou de violência contra a jovem, nisso corroborando a descrição feita por Mírrina. As narrativas não deixam margem, portanto, para ambiguidades quanto a esses dois fatos.

Mas, além da agressão, é significativo que a violação de Filomena não ocorra em um festival, quando barreiras e normas sociais tendiam a ser rompidas. Pânfilo estava embriagado, de acordo com Báquide:

*hic adeo his rebus anulus fuit initium inueniundis.
nam memini abhinc mensis decem fere ad me nocte prima
confugere anhelantem domum sine comite, uini plenum,
cum hoc anulo: (Hec. 821-824)*

Pois me lembrei de que, há cerca de nove meses, ele chegou à minha casa fugindo às pressas, no começo da noite, ofegante e embriagado de vinho e com este anel.

De fato a embriaguez é tida como um dos fatores motivadores de um estupro na comédia romana¹⁷⁰, mas, além de não ter a desculpa de estar no contexto de uma festividade, o crime de Pânfilo parece ter mais um agravante: o rapaz ia em direção à casa de Báquide quando encontrou sua vítima no caminho (*Hec.* 823). A questão que Pierce (1997, p. 174) coloca é: por que cometer um estupro quando se está prestes a se encontrar com a namorada, de quem o jovem provavelmente obteria a satisfação de seus desejos? De fato, essas particularidades na descrição da violência contra Filomena são, segundo James (1998, p. 40), cruciais na caracterização de Pânfilo e das personagens femininas envolvidas na trama. Por exemplo (mais uma diferença em relação ao enredo das outras comédias com temática do estupro), a violação de Filomena aparece, em grande parte da peça, não como meio de assegurar seu casamento com um cidadão, mas sim como razão para lhe negar para sempre esse mesmo direito.

E quanto a Pânfilo, este não demonstra qualquer remorso com relação ao que tenha feito. De fato, esta falta de culpa é o que o difere da personagem de Carísio, em *Epitrepontes*, que se sente culpado por, de um lado ter ele mesmo cometido um estupro e, de outro, ter abandonado sua esposa por esse mesmo motivo. Pânfilo não chega a se recordar de seu próprio crime quando ouve Mírrina narrar o que aconteceu a sua pobre filha.

Conforme já mencionamos, neste enredo, as personagens femininas têm oportunidade de exprimir seus sentimentos acerca da violência sexual, e, segundo James (1998, p.41), Terêncio usaria desses mesmos sentimentos como uma ferramenta poderosa para expressar uma perspectiva mais crítica quanto à violência sexual e ao casamento em Roma. É claro que é necessário ter cautela ao se tomar eventos cômicos como indicativos quer de características sociais vigentes à época da composição da obra terenciana, quer de postura moralizante do poeta cômico. No entanto, mais uma vez nos parece evidente uma brincadeira com as convenções genéricas, desta feita, no que tange a um incidente cômico bastante comum, que é a violência sexual contra uma filha de cidadão. Há de se ressaltar também, conforme aponta Pierce (1997, p. 178), que, a despeito da ênfase que nós, enquanto público moderno, tendemos a dar ao fato do estupro em si, mais significativo é reconhecer que este sempre culmina em um fator importante para um enredo de Comédia Nova: o nascimento de uma criança. Nestes

¹⁷⁰ Ver, por exemplo, a comédia *Aululária* (vv. 688-9), em que o ataque sexual é referido de modo menos malicioso e como algo que poderia ser desculpado como o resultado de uma bebedeira (cf. Pierce 1997, p. 171).

casos, em que todo o problema da trama gira em torno da identidade de um bebê, tido a princípio como ilegítimo, o estupro seria apenas um meio que justificaria o fim, ou seja, a legitimação de um filho e de um casamento, proporcionando o “final feliz” convencional.

Após revelar, portanto, aspectos importantes tanto com relação a fatos do enredo quanto acerca da composição das personagens, deixando-nos, com isso, pistas para uma leitura do feminino em *Hecyra*, Mírrina sai de cena para não mais retornar ao palco. Semelhantemente, na cena seguinte, Sóstrata terá sua última oportunidade de se defender das acusações generalizadas contra as mulheres e de angariar simpatia do público a seu favor.

A ironia da *pietas*

Na sequência deste penúltimo ato, merece também destaque o momento em a sogra de Filomena deixa o palco (do mesmo modo como havia feito a outra sogra, Mírrina, na cena anterior). O que move a partida de Sóstrata é seu desejo de não atrapalhar a reconciliação do jovem casal, já que ela acredita, ignorando os fatos ocorridos com a nora, que é por sua causa que Pânfilo não quer receber a esposa de volta. Mais uma vez nos chama a atenção o modo muito simpático como o discurso das mulheres as caracteriza nesta comédia, o que é exemplificado também nas falas de Sóstrata nesta cena.

Mesmo após ter descoberto sobre a violência sofrida por Filomena e que ela estava, por conta disso, em trabalho de parto, Pânfilo mantém, para seus pais, a suspeita de que a intriga se dera pela desavença entre nora e sogra. Em *Hec.* 479-481, o jovem já havia afirmado sua disposição em ficar ao lado da mãe caso houvesse de fato um embate entre ela e a esposa Filomena. Após descobrir sobre o nascimento da criança, no entanto, é de forma dissimulada que o jovem torna a alegar que a *pietas* é o motivo por que ele deve rejeitar sua esposa (*Hec.* 481). A desculpa do jovem é reafirmada nas palavras da própria mãe Sóstrata:

*SO. Non clam me est, gnate mi, tibi me esse suspectam uxorem tuam
propter meos mores hinc abisse, etsi ea dissimulas sedulo.
uerum ita me di ament itaque optingant ex te quae exoptem mihi ut
numquam sciens commerui mérito ut caperet odium illam mei.*

*teque ante quod me amare rebar, ei rei firmasti fidem;
nam mi intu' tuo' pater narrauit modo quo pacto me habueris
praepositam amori tuo: nunc tibi me certumst contra gratiam
referre ut apud me praemium esse positum pietati scias.
mi Pamphile, hoc et uobis et meae commodum famae arbitror:
ego rus abituram hinc cum tuo me esse certo decreui patre,
ne mea presentia obstet neu causa ulla restet relicua
quin tua Philumena ad te redeat. (Hec. 577-588, grifo nosso).*

So. Não é segredo, meu filho querido, que você suspeita que tenha sido o meu jeito de ser que fez sua esposa ir embora daqui, ainda que você esteja tomando o maior cuidado em fingir o contrário. Mas eu juro, pelo amor que me têm os deuses e por tudo de bom que espero que eles concedam a você, que eu nunca, conscientemente, fiz algo a ela, para que tomasse ódio de mim. Antes eu já acreditava que você me amava, mas hoje você me deu uma prova disso, pois seu pai acaba de me contar lá dentro como você me colocou à frente do seu amor. Agora é correto que eu retribua seu favor, para que você saiba como eu valorizo o seu **senso de dever**. Meu querido Pânfilo, sei o que é mais conveniente que eu faça tanto por vocês quanto em prol da minha reputação: eu mesma estou decidida a ir para o campo com seu pai, para que nem minha presença seja um obstáculo, nem reste qualquer resquício de motivo para que sua Filomena não volte para você

O discurso de Sóstrata, que, à primeira vista, parece bastante sério e polido e, por vezes, até mesmo um tanto desconfortável, é efetivamente interessante no que diz respeito às estratégias de persuasão empregadas pela *matrona*. Além disso, é notável por introduzir um efeito que Dutsch (2008, pp. 18-21) reconhece: o de inverter por meio da linguagem um quadro mais geral estabelecido pelo próprio enredo da comédia. O argumento de Dutsch (2008, p. 18) vai no sentido de demonstrar como os recursos linguísticos empregados por Sóstrata têm por efeito indicar uma forte ligação ou conexão entre os membros do quadro familiar que ela tenta representar. Observe-se como a mãe de Pânfilo inicia sua fala, que tem por intuito buscar a aprovação do filho para o plano da *matrona* de se mudar para o campo, primeiro se endereçando a ele de forma marcadamente afetiva, por meio do vocativo “meu caro filho” (*mi gnate*, Hec. 577). A seguir, de forma semelhante, ela emprega novamente a forma que antepõe o possessivo ao nome em *mi Pamphile* (Hec. 885). Donato *ad loc.* já havia apontado que esses seriam elementos de *blanditia* que caracterizariam o discurso feminino em si¹⁷¹.

¹⁷¹ Cf. comentário a Hec. 585: *principium hoc aliquid precantis est feminae. a blandimento ergo incipit, ut libenter audiat.* (“Esta é uma introdução típica de uma mulher que pede alguma coisa. Ela começa com uma palavra afetuosa a fim de que ele a ouça de bom grado”). Sobre *blanditia* feminina, ver seção 4.3 deste estudo.

No entanto, Dutsch (2008, p. 19) propõe ir mais além, demonstrando que tais elementos linguísticos constituiriam detalhes de um retrato de família marcado por *fides*, *amor* e *pietas*, ao mesmo tempo em que Terêncio parece deliberadamente distorcer esse mesmo retrato familiar por meio do quadro mais geral da própria motivação de Pânfilo em abandonar a esposa: motivação que, conforme já conhecido pela audiência, nada teria a ver com Sóstrata e sua relação com a nora.

Desse modo, note-se a ironia dramática na forma como a mãe de Pânfilo busca, nesses versos, por meio de interessantes estratégias de convencimento, obter aprovação do filho para sua resolução: de início, Sóstrata descreve a relutância de Pânfilo em aceitar o plano por ela proposto como prova de amor do filho para com ela (*me amare*, *Hec.*581), ao que oferece sua partida como forma de pagamento (*gratiam referre*, *Hec.* 584) e de recompensa pelo senso de dever filial demonstrado por Pânfilo (*praemium... pietati*, *Hec.*584) (cf. Dutsch 2008, p. 20).

Interessante também é notar a forma como a sogra de Filomena se refere à moça neste mesmo diálogo. A demonstração de afeto para com a jovem nora (cf. *Hec.* 577, 583, 588), além de angariar simpatia para a sogra, acaba por contribuir para o estabelecimento desse quadro ora representado pela *matrona*, de família unida por consistentes laços afetivos. Tal esforço em refletir por meio de seu discurso uma conexão familiar estável é, podemos dizer, risível, uma vez que teria por efeito, conforme aponta Dutsch (2008, p. 21), uma inversão do que é sugerido pelo próprio enredo da comédia, no qual o casamento entre Láquede e Sóstrata é representado como algo penoso e desagradável (*Hec.*198-242) e o filho Pânfilo finge *pietas* por sua mãe, quando na verdade, movido por seus próprios interesses em manter sua reputação e as aparências, pretende rejeitar a esposa por algo de que ele mesmo é o culpado, embora ainda não saiba disso.

É ainda neste discurso que a sogra Sóstrata mais uma vez faz menção à má reputação das mulheres:

sine me obsecro hoc effugere uolgu' quod male audit mulierum (Hec. 600)

Eu imploro, deixe-me fugir dessa má reputação que as mulheres popularmente têm.

No entanto, os enunciados contra mulheres nesta cena novamente podem ser relativizados, e não apenas porque Sóstrata deles se excluiu, mas também e sobretudo porque, aqui, o diálogo entre mãe e filho é fortemente marcado por ironia dramática: neste momento da ação, o público da comédia já está ciente de que nem Sóstrata, nem

mesmo qualquer outra mulher acusada ao longo da peça a partir dos estereótipos de femininos preconcebidos, têm culpa em nenhum dos eventos.

Mas, além de tais aspectos linguísticos destacados e do fato de os discursos contra mulheres serem ainda pravalescentes nesta cena, é também digna de nota a concepção de *pietas* proclamada nesses versos.

Segundo o OLD, *pietas* pode ter o sentido de uma atitude de respeito e senso de dever para com aqueles com quem se tem algum laço consanguíneo ou religioso. No entanto, conforme aponta Saller (1994, p. 105), *pietas*, enquanto valor ou virtude caracteristicamente romanos, consistia em uma obrigação filial, uma obediência ao *paterfamilias* muito mais ligada à ideia de um poder autoritário, quase tirânico do pai, do que a qualquer sentimento de afeição (algo que, no curso da peça, Sóstrata pretende acreditar). Os relacionamentos familiares romanos, ainda segundo Saller (1994, p. 102), eram quase sempre completamente assimétricos, e a *pietas* seria imposta pelo pai de família aos outros membros da casa. Neste sentido, conforme aponta Slater (2004, p. 255), a atitude de Pânfilo ameaça uma ordem familiar: na sociedade patriarcal romana, as obrigações de *pietas* todas apontam para o *paterfamilias*, o homem que era cabeça do lar. Slater segue argumentando que Pânfilo, com sua visão da *pietas*, ao promover sua mãe a um *status* de igualdade com seu pai, estaria reforçando uma certa independência de Sóstrata.

De fato, desde o início da peça nós já ficamos sabendo que a *matrona* vive sozinha na cidade, separada de seu marido (*Hec.*215-16), e que ela administra as próprias despesas (*Hec.* 225). Se seguirmos a proposta de Slater neste artigo, mais uma vez se reforça a imagem de uma personagem feminina que desafia as convenções, e que, apesar de inicialmente se apresentar como sendo oprimida e injustiçada, vai, por meio de alguns elementos sutis, cada vez mais ganhando força e simpatia, mesmo em uma cena como esta, em que sua partida para o campo parece ser uma grande injustiça. Ademais, conforme Slater (2004, p. 255) segue apontando, Pânfilo com sua *pietas* dividida, mais do que elevar sua mãe a um *status* para além do que se esperaria de uma figura feminina, desafia a própria *patria potestas* de Láquede, a concepção moral que vem sendo colocada em xeque ao longo da comédia como um todo.

Contudo, a *pietas* ora alegada pelo rapaz, acaso de fato desafie uma ordem familiar, resulta irônica pelo fato de o público saber que não é movido pela obrigação filial que o jovem se nega a aceitar a esposa de volta, como acredita Sóstrata. Além disso, o argumento da *pietas* aqui constitui uma inversão narrativa, como lembra

(Zoccola, 2007, p. 296): tradicionalmente na Comédia Nova, o amor do jovem entra em conflito com a *pietas*, sendo que por meio do reconhecimento convencional e da revelação que possibilita o casamento dos jovens, *amor* e *pietas* podem ser reconciliados. Em *Hecyra*, ao contrário, Pânfilo - que já havia se casado em obediência à *pietas erga patrem* - recorre à obrigação filial como pretexto para rejeitar o matrimônio já estabelecido.

A seguir, após esse irônico diálogo entre mãe e filho, o *senex* Láquede, que, às escondidas, ouviu toda a conversa, retorna à cena, dessa vez para elogiar a atitude da esposa (*Hec.* 607-609). Seu discurso agora têm caráter mais favorável a Sóstrata, ele aceita de bom grado que a esposa vá viver com ele e ainda admite ser dever de ambos a mútua tolerância (*Hec.* 610). Na sequência desse ato, Láquede e Fídipo passam a acreditar que a culpada dessa vez é a meretriz Báquide. Mas, antes de discorrermos sobre a importância desta personagem para o desfecho de *Hecyra*, observemos como a partida de Sóstrata vai ainda abrir espaço para mais um interessante efeito de humor em nossa comédia: o conflito de gerações, protagonizado sobretudo pelas mulheres, que permeia todo o nosso enredo, vai ser tematizado por meio de intrigante metalinguagem.

Fabulae senex atque anus

Enquanto Pânfilo se desespera ao perceber que está desprovido da desculpa (de que Sóstrata e Filomena não se dão bem) para se manter separado da esposa, o jovem insiste que seu pai não deixe Sóstrata ir embora. Provavelmente o jovem está muito mais preocupado em preservar sua história inventada do que em garantir o bem estar da mãe. A resposta que Pânfilo recebe de Láquede é digna de apreciação:

*odiosa haec est aetas adolescentulis.
e medio aequom excedere est: postremo nos iam fabulae
sumu', Pamphile, "senex atque anus". (Hec. 619-621, grifo nosso).*

Nossa idade é um estorvo para os juvenzinhos. É correto que a gente saia do meio do caminho. O fato é que nessa **história** nós já somos “o velho e a velha”.

O emprego do termo *fabula* aqui é comparável à forma como também foi usado na comédia *Ándria* (224), nomeadamente num verso que Knorr (2007, p. 168-9) analisa como uma instância de humor metateatral. Na passagem em que está contido o verso referido (*And.* 215-24), o escravo Davo, sozinho no palco, revela à audiência elementos

da *narratio* da comédia. Por ele, sabemos que Glicério (*Glycerium*), a jovem estrangeira (criada como irmã da meretriz Crísis, *Crysis*) está grávida do protagonista Pânfilo. Ele pretende assumir o filho como seu, nisso, opondo-se a seu pai que deseja casá-lo com uma moça, filha de um vizinho. Para tal propósito, conforme Davo segue nos informando, os namorados elaboram um audacioso (*audacem*, *And.* 217) plano. O *seruus* diz, por meio de verso marcado por brincadeira com a linguagem, que considera tal projeto uma empreitada de malucos, não de amantes (*inceptiost amentium, haud amantium*, *And.* 218). O plano dos apaixonados é o de afirmar que Glicério é na verdade uma moça livre, nascida em Atenas e levada para Ândria por um mercador ainda quando era pequena. Tal história, que neste ponto da ação parece ter sido inventada por Pânfilo para que seu pai o deixe se casar com a mulher amada, é imediatamente reprovada pelo escravo Davo como sendo uma *fabula* (*fabulae*, *And.* 224), que, no contexto, pode significar, digamos, “uma historinha sem sentido”. Sabe-se, porém, que uma das acepções de *fabula* é de um termo técnico para “peça de teatro”¹⁷². Segundo Knorr, o comentário de Davo é notavelmente uma observação metateatral sobre a similaridade entre a história ora inventada para explicar a origem de Glicério e os enredos de comédia, que ele não deixa de criticar como sendo pouco realísticos. Há também clara brincadeira com a convenção do reconhecimento: a história (*fabula*) que Davo rejeita nesta fala é justamente a *anagnórisis* presente em *Ândria* e em outras comédias conhecidas do repertório da paliata.

Em *Ândria* a brincadeira metalinguística chama, pois, atenção para uma rotina cômica, naquele caso que diz respeito à convenção do reconhecimento na Comédia Nova. De forma análoga, em *Hecyra*, ao empregar de modo semelhante o termo *fabula* (*Hec.* 620), o *senex* faz referência ao conflito de gerações, que é amplamente tematizado na comédia¹⁷³, e predominantemente enfatizado quanto ao relacionamento entre a jovem Filomena e sua sogra Sóstrata. Mas, nesta cena, observe-se como o uso do diminutivo em *adulescentulis* (“jovenzinhos”, *Hec.* 619) pode estar marcando um ressentimento (cf. Goldberg 2013, p. 170) provindo justamente do embate as gerações, ou entre *pietas* e *amor*, respectivamente representados aqui pelo *senex* e pelo *adulescens*. No entanto, além de uma referência temática ao próprio enredo de *Hecyra*, é possível reconhecer ainda nessa brincadeira, contida na fala de Láquede, uma

¹⁷² Cf. *OLD* 6: “a play”.

¹⁷³ Tal embate de gerações é explicitado desde o início da comédia, no diálogo entre Filotes e Sira (cf. *Hec.* 58-75). Para uma leitura que reconhece a presença dessa temática já nos prólogos da comédia, ver a seção 2.3 deste estudo.

autorrefência aos papéis desempenhados por ele (*senex*) e pela esposa (*annus*), aludindo ao conhecido repertório da paliata.

Após essa fala de Láquede, com nítida presença de humor metateatral, Fídipo retorna ao palco, agora trazendo uma novidade: o *senex* descobriu que a filha Filomena teve um bebê e vem contar as boas novas ao outro avô, Láquede (*Hec.* 639). É Fídipo quem vai, afinal, afirmar a inocência de Sóstrata, nomeadamente em *Hec.* 631 (a sua esposa não tem culpa nesse caso, *nullam de his rebus culpam commeruit tua*) já que o *senex* acredita agora que a culpa é da sua esposa Mírrina, que escondeu a gravidez e parto de Filomena para, segundo o marido, separar o jovem casal. Aproveitando mais uma vez o ensejo da situação em que se encontra, Pânfilo passa a dizer que não quer a esposa de volta, porque ela teve uma criança às escondidas (*Hec.* 655-60). No entanto, dessa vez, a superficialidade do motivo inventado pelo jovem incomoda seu pai Láquede, que fica agora furioso e acusa o filho de ainda estar envolvido num relacionamento meretrício com Báquide (*Hec.* 685-92). Sem ter mais como se safar, o jovem foge, saindo do palco¹⁷⁴. Seguindo o padrão de nossa comédia, em que a culpa sempre é afirmada como residindo em uma mulher pelos *patres*, resta uma única figura feminina a ser responsabilizada por toda a confusão: as acusações recaem agora sobre a cortesã Báquide.

4.3 Efeitos e contrastes na caracterização de Báquide e da *anagnórisis* em *Hecyra*

O quinto e último ato d'*A Sogra* transcorre inteiramente em torno de Báquide, a *meretrix* que, aqui, assume um papel importante, sendo responsável tanto pela *anagnórisis* em si, quanto por reportá-la, terminando de expor, afinal, o enredo da comédia. A presença de Báquide no palco tem inúmeros efeitos dramáticos e de humor, como observaremos a seguir. É notável, entretanto, que características tanto do discurso da cortesã, quanto da fala de outras personagens a respeito dela fazem dividir os estudiosos no que tange ao caráter dessa intrigante personagem¹⁷⁵. Porém, mais do que isso, a composição terenciana pode nos levar a crer que estamos diante de uma

¹⁷⁴ Cf. sobre os efeitos produzidos pelas entradas e saídas de Pânfilo pelo palco, Brown (2007, p. 182).

¹⁷⁵ Dentre os estudos que veem a personagem Báquide como uma meretriz de caráter bom, seguindo o que foi proposto por Donato em comentário à *Hecyra*, estão Medeiros (1994, p. 175), Norwood (1923, pp. 97-8) Couto (2006, pp. 182-3). Mas Gilula (1980, pp. 154-61) propõe uma caracterização negativa da personagem: para a estudiosa, todas as *meretrices* terencianas, incluindo Báquide e Filotes de *Hecyra* e a Taís de Eunuco, são *malae*.

personagem dúbia, que ora parece agir nos moldes de uma maliciosa cortesã plautina¹⁷⁶ (tipicamente lançando mão de estratégias de convencimento e linguagem graciosa para atingir seus objetivos), ora parece deixar de lado seus próprios interesses ao praticar uma boa ação que tornará possível a reconciliação entre Pânfilo, outrora seu amante, e Filomena, rival da meretriz.

É Donato, em comentário a *Hec.* 774, quem já na Antiguidade Tardia afirma que Báquide seria uma personagem boa, de caráter nobre, definindo assim a concepção da *bona meretrix*¹⁷⁷. O comentador, seguido também por Eugráfio (*De fabula*, 3, 4), portanto, teria atribuído a Terêncio o crédito de ter inovado quanto a esse subtipo cômico, no âmbito da comédia romana¹⁷⁸. A fim de traçarmos um perfil dessa interessante personagem, notando a forma como Terêncio constrói sua imagem, faz-se necessário retornarmos a passagens do início da peça, percorrendo os momentos em que Báquide foi mencionada ao longo da ação até o ato final, quando ela própria está no palco e pode falar a favor de si e de seus atos.

Como já sabemos, a primeira vez em que Báquide é mencionada é na cena de abertura, no diálogo entre Sira e Filotes (*Hec.* 59-75). Já comentamos que a presença das duas meretrizes no palco tem por efeito tematizar o embate entre gerações, mas também indicar dois modelos de *meretrices* presentes na comédia de Terêncio: a *meretrix mala*, aqui representada por Sira e a *meretrix bona*, papel que Terêncio estaria inaugurando a partir dessa comédia, e que, nesta primeira cena, é desempenhado por Filotes (cf. Donato *ad Hec.* 58). O comentador ressalta, assim, que Báquide não será a única cortesã boazinha desta comédia: a jovem meretriz Filotes, da cena de abertura, em contraste com Sira, teria sido introduzida como uma espécie de preparação para o papel que Báquide desempenharia na comédia. Mas obsevemos de que modo a Báquide será descrita neste mesmo diálogo:

¹⁷⁶ Costuma-se apontar, no âmbito plautino, dois tipos de *meretrices*: o primeiro é o das prostitutas independentes, que administram o próprio ofício. O outro tipo é o das jovens que trabalham para um cafetão, ou que se iludem com as promessas de amor de seus namorados. As *meretrices* do primeiro grupo são normalmente caracterizadas como mulheres confiantes, mercenárias e dominadoras (cf. Duckworth 1994, pp. 258-61, Barsby 1986, p. 97-8 e Rocha 2015, p. 81).

¹⁷⁷ Cf. Gilula (1980, p. 142) Cf. também Donato *ad Hec.* 774, nota 3: *Multa Terentius feliciter ausus est arte fretus, nam et socrus bonas et meretrices honesti cupidus praeter quam peruulgatum est facit.* (Cf. também Donato *ad Hec.* 1, 9; 727; 756; 776; 834; 840).

¹⁷⁸ Já havia, na Comédia Nova grega, personagens meretrizes que parecem não agir apenas em benefício próprio, demonstrando-se inclusive capazes de boas ações, como por exemplo as já referidas cortesãs Crisis (da comédia menândrea *Sâmia*), bem como a *Habrotonon* (de *Epitrepontes*). Cf., sobre a *anagnórisis* nessa comédia e o papel da meretriz no reconhecimento, Duarte (2012, pp. 288-91).

*PH. Per pol quam paucos reperias meretricibus
fidelis euenire amatores, Syra.
uel hic Pamphilus iurabat quotiens Bacchidi,
quam sancte, uti quiuis facile posset credere,
numquam illa uiua ducturum uxorem domum!
em duxit. (Hec. 58-63)*

Fi. Por Pólux, Sira, quão poucos amantes fieis às meretrizes você encontra por aí! Veja o Pânfilo, que mora aqui: tão solenemente, de um modo que qualquer um acreditaria, jurava à Báquide que nunca, enquanto ela vivesse, se casaria. E não é que se casou!

Conforme apontamos, quanto ao que se refere à Báquide como vítima de infidelidade, Filotes se queixa da falta de *fides* (Hec. 59) de Pânfilo, quando, em geral, os jovens *amatores* da comédia é que costumam reclamar do fato de as meretrizes serem infieis.

A seguir, após o diálogo de Sira e Filotes, Parmenão surge para expor parte da *narratio* e acaba por nos dar outra imagem de Báquide: era ela, e não Filomena, a mulher amada por Pânfilo:

*PA. hanc Bacchidem
amabat ut quom maxume tum Pamphilus (Hec. 114-115)*

Pa. Pânfilo amava imensamente essa Báquide

Mas, também já vimos que, segundo Parmenão, a meretriz parece não ter gostado de ter uma rival e começa a ter uma atitude mais egoísta. Note-se o emprego dos termos *maligna* e *procax* por parte do escravo, nos versos a seguir. Tal atitude, ainda segundo o *seruus*, foi responsável por fazer com que Pânfilo se afastasse da meretriz para passar a se afeiçoar à esposa:

*PH. quid interea? ibatne ad Bacchidem? Pa. cotidie.
sed ut fit, postquam hunc alienum ab sese uidet,
maligna multo et mage procax facta ilico est.
PH. non edepol mirum. Pa. atque ea res multo maxime
diiunxit illum ab illa, postquam et ipse se
et illam et hanc quae domi erat cognouit satis,
ad exemplum ambarum mores earum existimans.
haec, ita uti liberali esse ingenio decet,
pudens modesta incommoda atque iniurias
uiri omnis ferre et tegere contumelias.
hic animu' partim uxori' misericordia
deuinctu', partim uictus hui(u)s iniuriis
paullatim elapsust Bacchidi atque huc transtulit
amorem, postquam par ingenium nactus est. (Hec. 157-170)*

Fi. E, enquanto isso, ele não ia até a Báquide?

Pa. Todos os dias. Mas, depois que ela viu que Pânfilo não era mais exclusivamente seu, tornou-se muito má e mais descarada em seus pedidos a ele.

Fi. Por Pólux, isso não me é espantoso!

Pa. Mas essas coisas o afastaram enormemente dela. Depois que ele conheceu o suficiente não somente a si próprio, como também a Báquide e ainda a mulher que ficava em casa, ele, diante do que cada uma demonstrava, passou a avaliar o comportamento de ambas. A esposa, como convém a uma moça de família, decente e modesta, tolerava mesmo os dissabores, todas as injustiças do marido e disfarçava os ultrajes sofridos.

Por um lado cativado pela compaixão da esposa, por outro lado, abatido pelas injustiças da Báquide, o coração do rapaz pouco a pouco foi escapando desta e transferiu seu amor para aquela, depois que nela descobriu um caráter parecido com o seu.

Quando torna a ser mencionada, já no ato quarto, Báquide é então responsabilizada, na fala dos *senes* da comédia, pelo desentendimento entre Pânfilo e Filomena:

LA. quid ergo agam, Phidippe? quid das consili?

PH. quid agas? meretricem hanc primum adeundam censeo:

oremus accusemu' graui' denique

minitemur si cum illo habuerit rem postea.

LA. faciam ut mones. (Hec. 715-718)

La. Então o que eu vou fazer, Fídipo? Que conselho você me dá?

Fi. O que você vai fazer? Primeiro eu sugiro que nos aproximemos dessa meretriz: vamos falar com ela, acusá-la e por fim vamos ameaçá-la seriamente se continuar a ter alguma coisa com ele.

La. Farei conforme você me aconselha.

Enfim no palco, neste quinto ato, a meretriz é agora claramente o alvo do falatório acusador de Láquede:

LA. meum receptas filium ad te Pamphilum. BA. ah.

LA. sine dicam: uxorem hanc priu' quam duxit, uostrum amorem pertuli.

mane: nondum etiam dixi id quod uolui. hic nunc uxorem habet:

quaere alium tibi firmiorem [amicum] dumtibi tempu' consulendi est;

nam neque ille hoc animo erit aetatem neque pol tu eadem istac aetate. (Hec. 743-747)

La. Você recebe visitas do meu filho Pânfilo.

Ba. Mas...

La. Deixe-me falar. Antes de ele se casar com sua esposa aqui, eu tolerei o romance de vocês dois. Permita-me continuar, ainda não disse tudo o que queria. Agora ele tem uma esposa. Então, enquanto você tem tempo para pensar

nisso, encontre algum amante que lhe seja fiel. Pois nem meu filho terá esse sentimento durante toda a sua vida, nem você, por Pólux, terá sempre a idade que tem agora.

É notável que o *senex* Láquede mantenha as características de seu papel desde o início até este momento da ação. Ele continua permitindo que vieses pessoais e preconceituosos o levem a interpretações errôneas que, por sua vez, matizam o real caráter das personagens envolvidas na situação. Ao solicitar que Báquide o ajude a resolver o embate entre Pânfilo e Filomena, o *senex*, de modo irônico, apela para que a cortesã aja “como fazem as boas moças”:

*nam si id facis facturae es bonas quod par est facere,
inscitium offerre iniuriam tibi [me] inmerenti iniquom est. (Hec. 739-740)*

Pois, se você se comporta ou pretende se comportar como é correto que as boas moças o façam, seria injusto de minha parte se eu, agindo como um tolo, cometesse uma ofensa contra você sem que você merecesse.

Láquede nesses versos parece estar enfatizando o contraste entre o *status* de uma “boa moça”, e o de uma típica meretriz. Ainda assim, o velho afirma sua disposição em agir de maneira justa com a cortesã. Mais uma vez, é interessante notar, como vimos ressaltando desde nossa análise dos prólogos, a prevalência do termo *iniuria* como um conceito-chave nesta comédia.

Mas traços da fala de Báquide são relevantes também para a nossa tentativa de apontar qual seria, afinal, a natureza desta personagem. Ao observarmos seu habilidoso discurso, de início, nos chama atenção o esforço em defender sua conduta e se desvencilhar do estereótipo vinculado a sua profissão, a qual é designada pelo termo pejorativo *quaestus* (lit. “ocupação”, “meio de vida” (OLD, 1), mas também “prostituição”):

*BA. ego pol quoque etiam timida sum quom uenit mi in mentem quae sim,
ne nomen mihi **quaesti** obsiet; nam mores facile tutor. (Hec. 734-735, grifo
nosso)*

Ba. Por Pólux, eu também estou muito temerosa, já que tenho em mente quem eu sou, que a reputação da minha profissão me cause prejuízos; ora, posso facilmente defender minha conduta.

É também com maestria que a cortesã articula as palavras de sua defesa:

*BA. aliud si scirem qui firmare meam apud uos possem fidem
sanctius quam iusiurandum, id pollicerer tibi, Lache,*

me segregatum habuisse, uxorem ut duxit, a me Pamphilum.(*Hec.* 750-752)

Ba. Se eu soubesse de algo pelo qual eu pudesse empenhar a vocês minha palavra, Láquede, algo mais sagrado que um juramento, eu, por meio disso, prometeria a você que, desde que Pânfilo se casou, eu o tenho mantido afastado de mim.

Nesse trecho, chama-nos atenção o fato de, em *Hec.* 750, a palavra *fidem* se encontrar em posição de destaque, ao final do verso. Ora, sabe-se que *fides*, i.e., a manutenção da palavra dada, não é uma característica associada à profissão de meretriz (Goldberg 2013, p. 183). Mas, ainda assim, Báquide, na tentativa de se desvencilhar dos padrões comportamentais atribuídos a seu ofício, pretende enfatizar que a sinceridade e confiabilidade seriam um traço de sua personalidade. Até que ponto reforçaria o fato de, na fala inicial de Filotes (*Hec.* 59), a infidelidade ter sido apontada como característica de Pânfilo, não de Báquide?

Desse modo, como recurso final para comprovar a veracidade de suas palavras, Báquide se resigna em ir até Filomena, uma mulher casada, inimiga declarada das que possuem a profissão de meretriz (*Hec.* 789), para jurar que não é mais amante de Pânfilo. Báquide não se exime de deixar bastante claro o tamanho de seu esforço:

*BA. faciam quod pol, si esset alia ex hoc quaestu, haud faceret, scio,
ut de tali causa nuptae mulieri se ostenderet.
sed nolo esse falsa fama gnatum suspectum tuom,
nec leuiorem uobis, quibus est minime aequom, eum uiderier
inmerito; nam meritu' de me est quod queam illi ut commodem* (*Hec.* 756-760)

Ba. Está bem, farei o que nenhuma outra dessa mesma profissão faria, tenho certeza, que é aparecer com tal propósito diante de uma mulher casada. Mas não quero que suspeitem de seu filho por causa de boatos, nem que ele seja taxado de leviano entre vocês, que são os últimos que deveriam pensar isso dele, já que ele não merece. O que ele merece de minha parte é que eu o ajude tanto quanto possível.

Tanto empenho parece ter obtido sucesso. Afinal, conforme lembra Goldberg (2013, p. 185), temos a nítida sensação de que Báquide consegue vencer a batalha contra o estereótipo, algo que as outras personagens femininas, a saber, as sogras Sóstrata e Mírrina, também acusadas a partir de concepções masculinas, jamais conseguiram em toda a ação. Observe-se o que diz Láquede por fim:

*LA. facilem beniuolumque lingua tua iam tibi me reddidit:
nam non sunt solae arbitratae haec; ego quoque etiam credidi.
nunc quam ego te esse praeter mostram opinionem comperi,
face adem ut sis porro: mostra utere amicitia ut uoles.* (*Hec.* 761-764)

La. Suas palavras já me tornaram favorável e de boa-vontade para com você. Elas não são as únicas que pensaram assim, eu também acreditava nisso; mas agora eu percebo que você está acima da opinião que tínhamos antes sobre você. Faça com que seja dessa forma daqui por diante e você gozará de nossa amizade como quiser.

Ora, se Báquide efetivamente venceu a batalha contra o preconceito nesse diálogo com Láquede, isso se deu por meio de seu discurso, suas palavras (*lingua tua*, *Hec.* 761). A seguir, as próprias ações da meretriz vão confirmar a bondade que ela mesma, e insistentemente, afirma como sendo um traço de seu caráter. Mas, como se vê na afirmação do *senex*, antes de ter tal oportunidade de agir de maneira benéfica, entretanto, a estratégia de persuasão da cortesã reside, sobretudo, no seu modo de falar. Como se costuma esperar de uma cortesã, Báquide é hábil com as palavras: note-se que a meretriz recorre aos deuses em expressões imprecativas como forma de legitimar seu discurso (*Hec.* 734; 756) e busca algo ainda mais santo pelo que possa jurar (*Hec.* 750-751); ela também lança mão de aspectos legais, ao sugerir que torturem suas escravas para que sirvam de testemunhas (*Hec.* 733-736). Expressões de autopiedade compõem ainda sua estratégia de angariar simpatia e benevolência dos *senes* (*Hec.* 793), algo que a cortesã consegue sem, porém, jamais deixar de enfatizar o preço de sua boa ação (*Hec.* 788-789)...

E de fato as palavras de Báquide nos levam a uma impressão de ter havido uma elevação da personagem, em contraste com sua caracterização inicial. Conforme a fala de Láquede (*Hec.* 763), parece que o discurso da Báquide a coloca, na opinião também do público que a ouve, acima do que se disse ou pensou a seu respeito em outros momentos da peça.

Assim é que, após dialogar com os *senes*, Báquide, embora muito constrangida (*Hec.* 793), vai ao encontro de Filomena, conforme Láquede lhe pediu que fizesse (*Hec.* 754-755), para convencer a jovem esposa de que Pânfilo não estava envolvido em um relacionamento meretrício. Ao retornar ao palco, o monólogo que a cortesã pronuncia é permeado de componentes que enriquecem ainda mais sua caracterização.

Báquide *callida*

Por meio do monólogo que se segue ao diálogo de Báquide com os *senes*, temos, por fim, revelada a parte do enredo que faltava e passamos a conhecer a resolução da

trama. É interessante ressaltar, com relação a isso, que a *anagnórisis* em *Hecyra* não ocorre no palco¹⁷⁹, mas é reportada por meio do discurso da cortesã. Dessa fala, chamam-nos atenção os primeiros versos, em que parece haver uma auto-exaltação por parte da meretriz, que celebra seus próprios feitos.

*Quantam obtuli aduentu meo laetitiam Pamphilo hodie!
quot commodas res attuli! quot autem ademi curas!
gnatum ei restituo, qui paene harunc ipsi<u>sque opera periit;
uxorem, quam numquam est ratus posthac se habiturum, reddo;
qua re suspectu' suo patri et Phidippo fuit, exsolvi:
hic adeo his rebus anulus fuit initium inueniundis. (Hec. 816-840).*

Ba. Quanta alegria minha chegada trouxe hoje ao Pânfilo, quanta coisa boa eu trouxe, quantas preocupações desfiz! Pois lhe estou restituindo seu filho, que quase morreu graças a Pânfilo mesmo e a essas mulheres. Restituo-lhe sua esposa, com quem ele pensava que jamais viveria de novo depois disso tudo. Livrei Pânfilo das suspeitas que seu pai e Fídipo tinham contra ele: e foi este anel, na verdade, que deu início a tantas descobertas.

Semelhantemente ao demonstrado, em seção anterior deste estudo, com relação ao monólogo de Sóstrata (*Hec.* 274-280), vemos também nesses versos uma função de angariar simpatia para a personagem Báquide. No entanto, à primeira vista parece até que ela exagera ao se autoelogiar (*Hec.* 816-819). Por isso, Gilula (1980, p. 160) propõe aproximar essa fala de Báquide aos padrões do *miles gloriosus* plautino.

Há de se ressaltar, no entanto, que, diferentemente do que faz o referido tipo das comédias de Plauto, aqui a personagem meretriz não inventa ações de que se vangloriar¹⁸⁰. Ao contrário, por retratar a forma como a meretriz de fato ajudou o jovem casal, acreditamos que o discurso da cortesã aqui se assemelha mais ao do *seruus callidus* de Plauto, que também louva sua esperteza e capacidade de resolver o dilema amoroso do protagonista. De fato, na ausência de um *seruus callidus*, nesta comédia, é Báquide quem assumirá o importante papel de conciliar o apaixonado Pânfilo à sua amada Filomena¹⁸¹.

Nesse sentido, pareceu-nos de particular interesse comparar brevemente a fala de Báquide acima transcrita com o que diz um escravo *callidus* plautino, a saber, o Crísalo,

¹⁷⁹ Há na Comédia Antiga aristofânica e na Comédia Nova menândea exemplos de enredo em que a *anagnórisis* não ocorre no palco, mas é reportada por meio da fala de alguma personagem. É o caso da peça *As rãs* de Aristófanes e da *Sâmia*, de Menandro (cf. Duarte 2012, pp. 282-3).

¹⁸⁰ Cardoso (2005) aponta tal diferença na comparação entre o *seruus callidus* e o *miles gloriosus* em sua análise da comédia plautina *O Soldado Fanfarrão*.

¹⁸¹ Para uma aproximação entre o *seruus callidus* (sempre também *gloriosus*) e o *miles gloriosus* em toda a peça em que o último aparece, cf. Hanson (1965, p. 67).

de *Báquides*, após ter alcançado seu objetivo de enganar o *senex* e obter dele recursos para que o jovem *amator* mantenha seu caso com uma meretriz:

*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!
Callidum senem callidis dolis
Compuli et perpuli mi omnia ut crederet. (Bacch. 640-644).*

“Este homem aqui vale seu peso em ouro: para ele convém que se erga uma estátua em ouro: pois hoje realizei uma dupla façanha, granjeei espólios em dobro. Como eu hoje ludibriei lindamente meu dono mais velho, como ele foi iludido! Hoje, com truques calejados, constrangi o velho calejado e o impeli a acreditar em toda a minha história.” (Tradução de Cardoso 2005).

Aqui, podemos observar o modo como, contribuindo para o efeito de enaltecimento de sua ação, Crísalo emprega uma sequência de exclamações iniciadas por *ut...ut* (*Bacch.* 642). É efetivamente semelhante às exclamações que dão abertura ao monólogo de Báquide, iniciadas pelo termo *quantus* (*Hec.* 816), seguido da repetição *quot...quot* (*Hec.* 817). Além disso, note-se a repetição de *hodie* na fala do escravo (*Bacch.* 640-1) e a presença do mesmo advérbio nos dizeres de Báquide (*Hec.* 816), em posição estratégica, no final do verso. Conforme aponta Goldberg (2013, p. 188), o advérbio de tempo em passagens como essas pode não ter apenas o sentido meramente referencial, mas sim produzir o efeito de ênfase ressaltado em nossa leitura. Por fim, cabe-nos comparar a sequência de verbos no passado e em primeira pessoa do indicativo ativo (*feci, attuli, lusi, cumpuli, perpuli*) da fala do *seruus* Crísalo, com a sucessão de verbos de mesmo tipo, ou seja, no mesmo tempo, pessoa e voz, empregados no discurso da Báquide (*obtuli, Hec.* 816; *attuli, Hec.* 817; *ademi Hec.* 817, *exsolui, Hec.* 820). Podemos dizer que a utilização de tais formas verbais enfatizam o protagonismo das personagens que os enunciam no sucesso da ação descrita.

Desse modo, podemos de fato pensar que tal impressão de exagero no relato que Báquide apresenta quanto a seus feitos, vai se encaixar no clichê da autoglorificação plautina (cf. Fraenkel 2007). Na fala de Crísalo transcrita acima, há um dos elementos típicos desse auto-enaltecimento exagerado: a presença de linguagem bélica designando uma situação de contexto privado e banal (cf. *spoliis, Bacch.* 641). Embora não haja, nos versos do início do monólogo de Báquide ora analisados, nenhum termo de referência à guerra, notemos que, logo antes de adentrar à casa de Mírrina e fazer sua grande revelação, Báquide alude à Filomena como sua inimiga, empregando o termo

hostis (*Hec.* 789). Conforme lembra Goldberg (2013, p. 188), essa é uma expressão que designaria de fato um inimigo público. Fora de um contexto bélico, com o sentido banal de uma intriga entre mulheres, esperar-se-ia que a *meretrix* empregasse um termo tal como *inimicus*, por exemplo. Desde então, Báquide já parece retratar seu feito da maneira mais elevada.

Contudo, como já apontamos, o monólogo de Báquide não deixa de, aqui, granjear a simpatia do público para com a personagem (como também é de modo simpático que o *seruus* Crísalo é caracterizado na comédia plautina *Báquides*, cujo trecho recordamos acima), assim como contribui para sua caracterização como uma cortesã capaz de boas ações. Corroborando tal interpretação pode-se dizer que está o fato de, neste momento, Báquide estar sozinha no palco. Se mentir e dissimular seriam atitudes esperadas de uma *meretrix* (caso nos pautemos na convenção), não há agora, portanto, nenhuma outra personagem de cuja presença a Báquide poderia se favorecer, caso estivesse enaltecendo de forma exagerada sua boa ação para o próprio benefício.

Nesse caso, além de termos uma *meretrix* desempenhando um papel que seria esperado de um *seruus callidus*, o de promover a conciliação do casal protagonista, é bastante curioso, conforme buscamos apontar, que ela por vezes até mesmo fale como um escravo calejado. Mas a *bona meretrix* não se furta de se pronunciar também como o faz uma típica cortesã cômica. Observemos como se dá a continuação desse monólogo e o diálogo subsequente entre Báquide e seu ex-amante Pânfilo.

***Blanditia meretricibus* e seus efeitos na caracterização de Báquide**

Como já mencionamos, Donato por diversas vezes aponta a *blanditia* (adulação, fala lisonjeira) como característica do discurso feminino. Tal aspecto está presente nos seguintes versos enunciados por Báquide:

*nam memini abhinc mensis decem fere ad me nocte prima
confugere anhelantem domum sine comite, uini plenum,
cum hoc anulo: extimui ilico: “mi Pamphile”, inquam “amabo,
quid exanimatu’s obsecro? aut unde anulum istum nactu’s? (Hec. 822-825)*

Pois me lembrei de que, há cerca de nove meses, ele chegou à minha casa fugindo às pressas, no começo da noite, ofegante e embriagado de vinho e com este anel. Imediatamente me assustei. “Meu Pânfilo”, comecei a dizer, “meu querido, por que está tão agitado, eu pergunto, e de onde saiu esse anel? Diga-me, por favor”.

Observe-se, na passagem transcrita acima, o emprego de termos que se caracterizam pelo que Donato designou como *blandimenta* (*ad. Hec.* 824), tais como as expressões atenuantes *amabo* e *obsecro*, bem como o possessivo anteposto ao nome próprio em *mi Pamphile*¹⁸².

Mais adiante, no encontro de Pânfilo com Báquide que se segue na última cena, que analisaremos de modo mais cuidadoso na sequência deste estudo, destaca-se a intimidade no diálogo e o charme dispensado por ambas as partes (cf. Penwill 2004, p. 140):

Pam. o Bacchis, o mea Bacchi', servatrix mea!
Ba. Bene factum et uolup est. *Pam.* factis ut credam facis;
 antiquamque adeo tuam uenustatem obitines
 ut uoluptati obitu' sermo aduentu' tuo', quoquomque adueneris,
 semper siet. (*Hec.* 855-860).

Pan. Ó Báquide, minha Báquide, minha salvadora!
Ba. Ter feito o bem é também um prazer.
Pan. Seus feitos me fazem acreditar nisso, e você ainda mantém sua costumeira amabilidade de tal modo que sempre há de ser um prazer encontrá-la, ouvir suas palavras, ver você chegar, de onde quer que você venha.

E mais uma vez, vemos, a seguir, a mesma inversão que estava presente na cena de abertura, em *Hec.* 68: a *blanditia* sendo designada como característica da fala de um homem, quando sabemos¹⁸³ que tipicamente as falas afetuosas são tidas como traço do discurso feminino. A resposta de Pânfilo é programática: indica precisamente que a *blanditia* é esperada do discurso da Báquide (cf. Gilula 1980, p. 160):

BA. at tu ecastor morem antiquom atque ingenium obtines
 ut unus hominum homo te uiuat numquam quisquam **blandior**.
PAM. hahahae, tun mihi istuc? (*Hec.* 860-861, grifo nosso)

Ba. E você, por Cástor, mantém os mesmos costumes e caráter de antigamente, de tal modo que nunca haverá um vivo homem dentre todos os homens que seja mais charmoso do que você.
Pan. Há, há, há! E você diz isso de mim?

Conforme lembra Goldberg (2013, p. 198), aqui Báquide responde ao cumprimento de Pânfilo de maneira a excedê-lo em extravagância, caracterizando seu discurso nos moldes das habilidades verbais da meretriz cômica.

¹⁸² Sobre tais elementos como característicos do discurso feminino na comédia, cf. Adams (1984, pp. 47-74) e Dutsch (2008, pp. 49-55).

¹⁸³ Cf. Donato, por exemplo, *ad Adelf.* 291.

Dutsch (2008, pp. 60-63), ao discorrer sobre os efeitos da fala lisonjeira e charmosa das *meretrices* direcionada a coagir o amante a lhes entregar seus bens, nos dá exemplos de meretrizes cômicas que se mostraram bastante hábeis ao utilizarem-se de *blanditia*. Na comédia plautina *Báquides*, a estudiosa (2008, pp. 60-1) aponta as estratégias que as irmãs que dão nome à peça adotaram para despertar a compaixão de Pistoclero, o jovem a quem desejam ludibriar. Nesse sentido, é interessante que as hábeis cortesãs falem de modo a se vitimizarem e caracterizarem Pistoclero como seu salvador (*Bacch.* 50-2). Antes de desempenharem tal plano ardiloso, no entanto, as irmãs conversam entre si para combinarem a forma como irão enganar o jovem Pistoclero:

BA. Quid si hoc potis est, ut tu taceas, ego loquar?

SO. Lepide; licet.

BA. Vbi me fugiet memoria, ibi tu facito ut subuenias, soror.

SO. Pol magis metuo, mihi in monendo ne defuerit †oratio.

BA. Pol ego [quoque] metuo lusciniolae ne defuerit cantio. (Bac. 35-38).

BÁ.: Que tal se você ficasse quieta e eu falasse?

IRMÃ: Ótimo, fechado!

BÁ.: Quando me falhar a memória, aí você vai me socorrer, ó irmã.

IRMÃ: Por Pólux, tenho mais medo de que, na hora de lhe aconselhar, me falte a fala.

BÁ.: Por Pólux, eu [também] tenho medo de que ao rouxinolzinho falte o canto. (Tradução citada de Rocha, 2015, p. 83-84).

Conforme destaca Rocha (2015, p. 84) sobre essa passagem, o diálogo das personagens aqui tem por efeito caracterizar o discurso (*oratio*, *Bacch.* 37) de uma *meretrix* como sendo proporcional aos encantos do rouxinol (*lusciniolae*, *Bacch.* 38). A fala das irmãs aqui, portanto, é *blanda* (suave, mas também cheia de lábia, persuasiva e habilidosa). Ainda sobre essa cena (*Bacch.* 35-108), Barsby (1986, p. 98) enumera algumas das características desse discurso malicioso das irmãs cortesãs: ambas lançam mão de persuasão baseada na sedução (*Bacch.* 47-49, 73-74, 81-84), de uma pretensa restauração de confiança (*Bacch.* 57) e simulam completa ingenuidade (*Bacch.* 89).

No entanto, a Báquide de *Hecyra* contrasta com tais meretrizes, ainda que ela mesma se utilize de fala suave e charmosa: ao passo que as meretrizes plautinas têm por mister extrair ao máximo os recursos financeiros de seus amantes, Báquide mantém claro seu intuito de se desvencilhar do estereótipo e dos prejulgamentos que vieses masculinos trariam para si e sua profissão. Ainda assim, Báquide esmera-se em demonstrar seu charme e suas estratégias de linguagem para esse mesmo propósito, em mais uma interessante inversão. A fala bajuladora de meretriz que, em outros contextos,

como o da comédia *Báquides* acima exposto, seria uma de suas armas para subjugar o amante, no discurso de Báquide parece ser empregada como recurso para comprovar seu caráter mais elevado, que difere do que é esperado, sob a ótica das convenções cômicas, para seu papel de *meretrix*. Note-se o que Pânfilo termina por afirmar acerca da índole da personagem:

Pam. factis ut credam facis;
antiquamque adeo tuam uenustatem obitines
ut uoluptati obitu' sermo aduentu' tuo', quoquomque adueneris,
semper siet. (*Hec.* 857-860).

Pan. Seus feitos me fazem acreditar nisso, e você ainda mantém sua costumeira amabilidade de tal modo que sempre será um prazer encontrá-la, ouvir suas palavras, ver você chegar, de onde quer que você venha.

Contudo, há quem negue tal bondade do caráter de Báquide. Gilula (1980, p. 143) propõe por em questão a existência desse subtipo cômico, a *meretrix bona*, cuja inveção Donato atribui a Terêncio. Embora a leitura de Gilula tenda a um pessimismo um tanto exagerado na caracterização da meretriz em *Hecyra*, há de se reconhecer o mérito da estudiosa por ter apontado a dificuldade em se precisar o caráter de uma personagem terenciana, sobretudo em uma comédia como esta em que, conforme buscamos demonstrar ao longo deste estudo, Terêncio parece todo o tempo brincar com os estereótipos, construindo e desconstruindo as imagens de mulher afirmadas na peça.

Entretanto, em sua argumentação, Gilula (1980) privilegia a caracterização da Báquide sob a ótica do *seruus* Parmenão. A estudiosa aponta (1980, p. 155) uma incongruência entre a narrativa do escravo, quando este afirma que Pânfilo frequentava a casa de Báquide todos os dias, mesmo após o casamento com Filomena (*Hec.* 157), e o que a própria meretriz diz, ou seja, que ela manteve o jovem afastado de si desde que soube que ele tinha uma esposa (*Hec.* 752). No entanto, Medeiros (1994, p. 175) refuta essa contradição entre os discursos de Báquide e Parmenão afirmando que ela seria apenas aparente. Isso porque, na narrativa do escravo, é logo depois de dizer que Pânfilo continuou frequentando a casa da cortesã diariamente que o *seruus* irá afirmar que ela se tornou muito fria e exigente (*Hec.* 159), o que talvez não propiciasse uma relação mais íntima entre o jovem e a meretriz. Sob essa leitura, poderíamos dizer que a fala de Báquide até mesmo corrobora a narrativa de Parmenão, e que ela estaria afirmando que afastou Pânfilo de si, tornando-se *maligna e procax*.

Além disso, há de se ressaltar que, embora parte do relato de Parmenão tenha sido confirmado pelo próprio Pânfilo (a saber, a parte em que ele conta que o jovem se absteve de sua esposa no início do casamento), vimos que Parmenão estava errado nas demais afirmações que fez, julgando as personagens e situações baseado nos estereótipos: que lembremos, o *seruus* havia afirmado (*Hec.* 179) que fora por odiar Sóstrata que Filomena deixou a casa da sogra. Entretanto, desde o terceiro ato, já tomamos ciência de que a partida da moça nada teria a ver com esse paradigmático conflito entre mulheres. Se seguirmos, portanto, uma interpretação do discurso de Báquide baseando-nos nas convenções do gênero para seu tipo, poderíamos pensar que ela efetivamente mentiu, já que é o que as meretrizes cômicas tipicamente fazem¹⁸⁴; mas, conforme vimos argumentando, as brincadeiras com as convenções são o elemento que marca a natureza desta comédia terenciana. Além disso, ao contrário de Parmenão, personagem em constante declínio ao longo da peça, Báquide demonstra uma ascensão de caráter: como já apontamos, ela se mostra a única, dentre as mulheres incriminadas, a vencer a batalha contra o estereótipo, algo que fica evidente nas palavras de um dos principais acusadores das figuras femininas de *Hecyra*, o *senex* Láquedes.

Desse modo, Báquide parece até aqui romper com as expectativas ligadas ao tipo da *meretrix*, do mesmo modo que fizera Sóstrata em relação às convenções da *matrona*. Mas a comédia ainda vai romper com outros elementos da tradição no que diz respeito ao seu desfecho.

Deus sum: a descoberta de Pânfilo e o desfecho de Hecyra

Na última cena de *Hecyra* (*Hec.* 841-880), Pânfilo retorna ao palco após ter tomado conhecimento de que Mírrina reconheceu o anel que estava com Báquide como tendo sido de Filomena. Quem leva as boas novas ao jovem é o escravo Parmenão, que não chega a entender, apenas por essa informação, de que se tratam novidades tão boas. Mas, para Pânfilo, apenas esse relato já é suficiente para deixá-lo exultante. *Deu' sum!* (*Hec.* 843) é a forma, um tanto cínica, com que o jovem expressa seu contentamento ao perceber que ele mesmo é quem havia violentado e engravidado, meses antes, aquela que viria a ser sua esposa. Pânfilo se vê como um *deus*, i. e., um violador divino, nos

¹⁸⁴ cf. por exemplo, o que diz o parasita Escovinha (*Peniculus*) sobre a fala doce e ludibriosa das meretrizes em *Men.* 193-5).

moldes de Júpiter (Slater 2004, p. 258). Conforme já notamos, nosso protagonista não é muito afeito a remorsos ou arrependimentos.

Contudo, uma comédia intrigante tem também desfecho intrigante, conforme reconhece Slater (2004). O estudioso propõe privilegiar um argumento de Norwood (1923, p. 91), um dos mais apaixonados defensores de *Hecyra*, que apresenta precisamente a visão que buscamos demonstrar da comédia ao longo de todo este estudo: a de que *A Sogra* é uma comédia cujo protagonismo é feminino¹⁸⁵, ainda que as mulheres mesmas sejam as maiores injustiçadas no enredo, inclusive no término da peça. Nesse sentido, Slater (2004, p. 251) vai argumentar que o curioso final de *Hecyra* nos leva a reconhecer uma dubiedade na ação da comédia: o desdobramento da “real e potencialmente trágica¹⁸⁶ história da perfídia masculina” e, paralelamente, uma necessidade de se criar e manter uma ficção que não revele a insídia dos homens fazem com que, para a sociedade em que vivem as personagens terencianas, toda a culpa recaia e permaneça sobre as mulheres.

O método de Slater (2004) privilegia a experiência linear do público diante do enredo paulatinamente exposto. Não nos caberia, nesse sentido, especular quanto à forma como se dera a exposição, se por meio de prólogo ou não, da trama no modelo grego de Terêncio. Mas é relevante, no entanto, que, conforme aponta Slater (2004, p. 260), a escolha do autor quanto à forma de apresentar o enredo enfatize o triunfo da ficção pública e masculina sobre a realidade privada e feminina.

Neste sentido, é digno de nota o modo como se dá a *anagnórisis* em *Hecyra*. Como já ressaltamos, em nossa comédia, não há uma cena estrita de reconhecimento. Este, por sua vez, é reportado por uma personagem mulher como tendo ocorrido em meio a outras mulheres da trama, longe da vista de qualquer figura masculina da comédia. Por isso, poderíamos ainda dizer que o efeito oriundo de tal desfecho é novamente o de revelar um protagonismo feminino na comédia, protagonismo esse que, no entanto, permanece matizado pelas imagens de mulher criadas a partir de concepções masculinas.

Retornando um pouco na ação, no final do ato IV, vemos que, mesmo obtendo a aprovação do marido (que de fato lá se torna mais brando no tratamento da esposa) é

¹⁸⁵ “The *Hecyra* is a woman’s play... with women as the chief suffers, the chief actors” (cf. Norwood 1923, p. 91).

¹⁸⁶ “The action of the *Hecyra* is duble: the unfolding of the real and potentially tragic story of male perfidy and the parallel necessity of constructing and maintaining a narrative in which all the difficulties are the fault of the women in the play.” (Slater 2004, p. 251). Para elementos trágicos na comédia plautina, cf. Costa (2014).

como culpada que Sóstrata deixa o palco para não mais retornar, tal qual fizera Mírrina em cena anterior. Até esse ponto da ação, Láquede segue acreditando na responsabilidade da esposa pela partida de Filomena. A própria Sóstrata, ainda enquanto conversava com Pânfilo, afirmou que, se ela havia feito algo que desagradasse a jovem esposa, não fora de forma intencional (*Hec.* 580). Desse modo, a *matrona* termina por conciliar o discurso em defesa de sua inocência (*Hec.* 274-280), com as acusações baseadas em argumentos preconceituosos apresentados por Láquede no início da peça (cf. Gilula 1979-80, p. 153). Sobre os efeitos que o desaparecimento das sogras têm nessa comédia, Slater (2004, p. 259) argumenta que a partida de Sóstrata e Mírrina contribui para que as mulheres carreguem oficialmente a culpa, mantendo a ideologia masculina sobre sogras, enunciada por Láquede (*Hec.* 201) e pela própria Sóstrata em *Hec.* 277-278. Além disso, conforme também lembra Slater (2004, p. 259), até o final da peça há a ilusão de se manterem preservadas a autoridade e a dignidade masculinas pela supressão da verdade do enredo diante das personagens homens.

Já neste quinto ato, quando Láquede deixa o palco, o velho o faz acreditando que ele foi quem efetivamente solucionou a trama. O *senex* crê, mais uma vez baseado em preconceitos sobre o caráter feminino, que as mulheres da casa de Fídipo, Mírrina e Filomena, não querem que esta última retorne para junto do marido por estarem enciumadas, achando que Pânfilo mantém um relacionamento com Báquide. Quando esta se resigna a ir dizer a Filomena que não está mais envolvida com Pânfilo, Láquede crê que o problema acabou, que a confusão de desfez, e deixa o palco sem chegar a conhecer o real desenlace do enredo. Que ele não chega a saber das condições em que se deu a gravidez de Filomena fica claro no próprio diálogo entre Pânfilo e Báquide:

PAM. dic mi, harunc rerum numquid dixti iam patri? BA. nil. Pam. neque opus est adeo muttito. placet non fieri hoc itidem ut in comoediis omnia omnes ubi resciscunt. hoc quos par fuerat resciscere sciunt; quos non autem aequomst scire neque resciscent neque scient. (Hec. 865-868)

Pan. Diga-me, você já falou alguma coisa sobre isso tudo ao meu pai?

Ba. Nada.

Pan. Nem é necessário dar um só pio. Não me agrada que se proceda como nas comédias¹⁸⁷, em que todos ficam sabendo sobre tudo. Aqui os que tinham o direito de saber já descobriram. Mas os que não têm direito de saber não descobrirão nem saberão.

¹⁸⁷ *Vt in comoediis*: sobre referências a gênero dramático como essa, cf. Cardoso (2005, 2010, 2011) e Costa (2014).

A passagem acima transcrita, mais especificamente o verso 857, tem sido apontada como um exemplo de inusitada quebra de ilusão dramática em Terêncio¹⁸⁸. É certo que estamos diante de uma brincadeira com a ilusão, com nítida presença de humor metateatral.

Porém, é interessante ressaltar ainda outros efeitos que essa mesma brincadeira trariam para nossa leitura do feminino na comédia como um todo¹⁸⁹. Nesse sentido, a leitura de Slater é ainda digna de ser mencionada, pois, segundo aponta, nessa passagem acima transcrita, Pânfilo estaria rejeitando a ficção das comédias romanas e, por sua vez, criticando a artificialidade dos desfechos de peças pertencentes ao gênero em que *Hecyra* está inserida, mas ele o faz para estabelecer uma outra ficção: aquela em que os homens conseguem manter sua dignidade e autoridade às custas de suprimir um segredo que tanto causou mal às mulheres da trama.

No entanto, podemos dizer que tal ficção paralela pareceria ao público ainda mais artificial e ridícula. Durante todo o desenrolar da trama, conforme procuramos demonstrar neste estudo, são as mulheres que desempenham os papéis mais importantes dentro de seus relacionamentos e nas situações a que são submetidas. É importante ressaltar a interessante forma como, em *Hecyra*, Terêncio dá voz às personagens femininas, permitindo que expressem seus sentimentos acerca das circunstâncias e injustiças de que são vítimas (James 1998, p. 41)¹⁹⁰. Ainda nesse sentido, é de extrema relevância para nossa consideração da representação das mulheres em *Hecyra* o fato, apontado por Slater (1988, p. 260), de que, desde o momento em que a *narratio* começa a ser exposta até o final da peça, com exceção de Pânfilo, as únicas personagens que conhecem a verdade do enredo, ou seja, sabem do estupro, são mulheres: Báquide, Mírrina, Filomena. E quanto a Sóstrata, esta não chegará a saber de fato o motivo por que a nora foi para longe dela, mas é, tal qual vimos, ainda como uma *bona socrus* que ela deixa o palco.

¹⁸⁸ Cf. Posani (1962, p. 68); Zoccola (2007, p. 268-9) e Goldberg (2013, p. 199).

¹⁸⁹ Precisamente por apontar efeitos dramáticos desse tipo de menção a elementos teatrais, Cardoso (2005 e 2010) defende (ao contrário de Slater 1985¹, 2000²), que tais referências ainda fazem parte da ilusão da peça.

¹⁹⁰ As passagens de *Hecyra* a que James se refere são *Hec.* 382 – 401, que consiste no discurso em que Mírrina narra o estupro sofrido pela filha Filomena, *Hec.* 566- 76, monólogo em que a mesma Mírrina volta a falar da injustiça de que ela e sua filha são vítimas, e *Hec.* 822 – 9, passagem em que se tem novamente a narrativa do estupro, mas, dessa vez, sob a perspectiva da personagem Báquide.

V- Conclusão

As hipóteses expostas no item “Introdução”, deste trabalho, tanto com relação à composição das notas didascálicas, quanto ao estabelecimento do texto que nos foi transmitido, embora com dificuldade possam ser comprovadas, são de grande relevância para exemplificar os aspectos pressupostos ou problematizados nas edições e estudos filológicos mais recentes.

Por exemplo, reconhecermos que existam vários manuscritos de Terêncio, parte deles referenciados nos aparatos críticos consultados em nossa pesquisa, nos conduz a pensar na escolha dos editores para estabelecimento do texto que é transmitido modernamente e na conseqüente influência que tal escolha exercerá sobre nossa leitura, tradução, e até mesmo sobre a forma como incorporamos os estudos conhecidos acerca da comédia terenciana em nossas análises. Ficou-nos claro também que os comentários realizados às comédias de Terêncio ainda durante a Antiguidade e no início da Idade Média de alguma forma interferiram na leitura dos manuscritos por editores modernos, bem como no estabelecimento do texto. Ainda que a relação entre as anotações de Donato, que é mais referido do que Eugráfio, e o estudo do drama terenciano ainda careçam de investigação mais aprofundada, que escapa ao âmbito deste Mestrado, é possível notar a presença da influência de tais anotações na forma como conhecemos o teatro de nosso autor.

Conforme previsto, realizamos a tradução anotada para o português brasileiro da comédia. Durante o processo tradutório dos prólogos, ficou mais evidente, em primeiro lugar, a dificuldade que o texto latino oferece, não somente em certas passagens com gramática ou léxico singulares, mas ainda em termos de interpretação das informações que tais passagens trariam acerca das circunstâncias de apresentação da peça. As discussões na bibliografia secundária respectiva levantam questões que normalmente não são consideradas em referências mais gerais aos prólogos. Uma delas é, como vimos, a questão da evasão (ou não) do público de *Hecyra* – leitura mais comum – *versus* a leitura (proposta, por exemplo, por Sandbach, 1982 e Parker, 1996) de que espectadores teriam ou perturbado ou invadido o teatro. Reconhecer a complexidade de interpretação dos prólogos pode nos ajudar a relativizar informações sobre a peça e sobre o teatro terenciano e romano em geral, que, por exemplo em apanhados sobre história do teatro em Roma antiga, se fazem amparadas em uma interpretação supostamente consensual.

Nesse sentido, interessou-nos particularmente o aspecto humorístico dos prólogos mesmos, evidenciado, sobretudo, na redundância e jogos de palavras, tantas vezes (conforme ressaltamos em notas) difíceis de traduzir. O riso que a dicção do prólogo evoca pode, pois, sem dúvida, contribuir para percebermos um tom auto-irônico, e, conseqüentemente, a relativização de certas afirmações quanto à qualidade não apenas dessa peça, mas também do talento de seu autor, ou ainda ao estatuto do público terenciano em geral. Apesar de evocarem o mundo dos espectadores da comédia, os prólogos já se mostram no universo da ficção de *Hecyra*.

Na tradução e análise das primeiras cenas, destacaram-se as temáticas de conflito entre a meretriz (*meretrix*) e o jovem apaixonado (*adulescens*). A misoginia por parte dos homens amantes alegada pela meretriz mais velha é revista, ou relativizada, nas falas das personagens subsequentes. Por exemplo, o discurso do escravo Parmenão coloca em questão o que havia sido afirmado no diálogo inicial da peça. Ele o faz tanto pela ênfase no amor do *adulescens* e nas injustiças (*iniuriae*) de uma suposta meretriz *procax*, quanto pela introdução de uma tensão entre duas *matronae*: sogra e nora.

Na tradução e análise do segundo ato, chamou-nos atenção a forma como se mantém, a princípio, a imagem negativa de mulher suscitada nas primeiras cenas. Mas, além disso, vimos que, por meio de recursos de linguagem e situações risíveis, os tipos masculinos da comédia também se tornam alvo de ridicularização.

A forma como Terêncio vai introduzindo as novas personagens nessas cenas, como os *senes* Láquede e Fídipo, é (conforme vimos nas notas à tradução, bem como na análise das passagens) fundamental para o estabelecimento das situações cômicas e da caracterização dessas personagens, bem como do confronto entre o mundo masculino e o feminino. O *senex* Láquede, por exemplo, tem sua primeira aparição em um diálogo com a esposa, no qual ele, despejando seu falatório furioso sobre a pobre mulher, gaba-se de sua *patria potestas*, i. e., de ter autoridade sobre sua família e de, conforme ele afirma, saber e controlar tudo quanto acontece em sua casa. Contrastando com a caracterização de Láquede na primeira cena desse ato II, a segunda cena apresenta o *senex* Fídipo como um pai indulgente e manipulável e, mais ainda, expõe o que estudiosos creem ser uma inovação na comédia terenciana: uma inversão cômica em que a *pater potestas* se torna *feminarum potestas*. Aqui, um pai de família se deixou persuadir, manipular (e mesmo enganar, como ficará claro pelo desenrolar da trama) por sua esposa e filha. Na sequência vimos também de maneira detalhada como o discurso de Láquede, que enfatiza sua *patria potestas*, pode ter efeito de ironia dramática, já que,

conforme fica claro nas cenas subsequentes, o *senex* não sabe coisa alguma acerca dos motivos da partida de Filomena para a casa dos pais.

Por fim, o monólogo melancólico de Sóstrata, que apenas pôde falar livremente quando deixada sozinha, mantém o mistério acerca da partida de Filomena, além de confirmar a caracterização da matrona como sendo inocente das acusações de seu marido contra ela. Nesse monólogo, sustenta-se, por meio da fala da sogra, a imagem negativa da mulher (e de sogra) evocada por meio da convenção cômica da má fama das mulheres, sobretudo no âmbito conjugal.

Ao analisarmos o ato III da peça, mantivemos nosso olhar sobre a forma como Terêncio brinca com os estereótipos e convenções do gênero dramático de que faz parte sua comédia. Mais especificamente, ao analisarmos a paródia de diversos tipos de *seruus* na composição do escravo Parmenão, bem como um caráter não muito amável do protagonista Pânfilo, pudemos mais uma vez confrontar de um lado a misoginia supostamente existente na comédia como um todo e, mais especificamente, as falas generalizantes contra as mulheres com, de outro a forma como os homens são apresentados nesta comédia, o que se dá de modo também ridicularizado. Além disso, a nossa leitura do papel do escravo (que aqui privilegia uma relação intertextual entre esta comédia e outras do mesmo gênero, tanto plautinas quanto terencianas) nos deu ensejo para uma análise do humor metateatral evidenciado na inversão da rotina dos *serui* na *fabula palliata*. Na nossa leitura do papel do *amator*, também foi importante observar relações de intertextualidade com outras comédias tanto do repertório grego quanto romano. Isso nos fez confrontar com mais precisão a caracterização dessa personagem com outras de mesmo tipo em outras peças, tendo sempre em vista estimar a forma como tal leitura dos papéis masculinos e discursos sobre mulher por eles proferidos podem influenciar na nossa interpretação do feminino em *Hecyra*.

Na apreciação do quarto ato pudemos notar o modo singular como a linguagem poética terenciana segue influenciando na caracterização de personagens e situações ao longo da comédia. Por exemplo, na primeira cena, a contenda entre o marido Fídipo e a esposa Mírrina, que retoma o embate semelhante entre Láquide e Sóstrata, representado em momento anterior da peça, faz emergir elementos metateatrais que, mesmo indiretamente, fazem menção à forma como marido e mulher são caracterizados nessa cena. Ressalta-se nessa análise o fato de Mírrina, uma personagem feminina, estar em posição vantajosa em relação ao esposo Fídipo (já que é ela quem sabe o motivo do

retorno da filha à sua casa e pode, com isso, manipular o conhecimento do *senex* acerca dos fatos do enredo).

Na sequência desse mesmo ato, nossa leitura do monólogo de Mírrina pondera sobre os efeitos oriundos das idiossincrasias na caracterização da violação de Filomena. O fato de o incidente só ter sido reportado, em última análise, por personagens femininas (mesmo Pânfilo, no início do terceiro ato, cita Mírrina em discurso direto ao narrar a violência contra Filomena), bem como o de conter elementos que diferem das convenções da violência sexual na tradição da Comédia Nova, foi fundamental para nossa leitura da forma como Terêncio apresenta as situações de seu enredo e as personagens femininas, que, nesta comédia, têm a oportunidade de se expressarem quanto aos eventos que as atingem diretamente. Uma impressão que resulta da ação de *Hecyra* é que, apesar de serem, em geral, mal faladas pelos homens, o discurso das mulheres as redime da difamação, apresentando-as de forma positiva.

Contribuindo para essa forma simpática com que as personagens femininas nessa comédia são representadas, tem-se a cena em que Sóstrata conta ao filho Pânfilo sua resolução de deixar sua casa e vida na cidade para viver com o esposo no campo, a fim de não atrapalhar o relacionamento do filho com a esposa. Nesse momento da ação, vimos que a misoginia, novamente aparente na fala da *matrona*, que menciona a má reputação que todas as mulheres teriam, mais uma vez é posta em questão dada a forte presença de ironia dramática que marca esse diálogo entre mãe e filho. Quando a sogra sai de cena, dá ensejo ainda para a análise de mais um efeito metateatral, que, dessa feita, na fala do *senex* Láquede, refere-se ao papel representado por ele e por sua esposa Sóstrata, assim como faz menção ao conflito de gerações amplamente tematizado nessa comédia e ao paradigmático embate entre *amor* e *pietas*, que protagoniza a maior parte das peças pertencentes ao gênero dramático em que *Hecyra* está inserida.

Por fim, no quinto e último ato de nossa comédia, buscamos nos atentar mais especificamente para a caracterização da personagem meretriz Báquide e para os efeitos provenientes da forma como se deu o reconhecimento e desfecho nesta comédia. Em nossa leitura dessa intrigante personagem, que favorece sua tipificação como uma *bona meretrix*, apontamos elementos de seu discurso que nos permitem aproximar a caracterização dessa cortesã ora aos moldes da *meretrix* independente plautina, a qual é hábil com as palavras e se utiliza de *blanditia* para alcançar seus objetivos, ora à caracterização de outros tipos, tal como o *seruus callidus*, que tem por principal intuito possibilitar a realização do amor entre o jovem *amator* e a mulher, alvo desse amor. Na

ausência de um escravo calejado nesta comédia, é Báquide quem irá assumir o papel de conciliar Pânfilo e Filomena, e, assim como faria um *seruus callidus*, ela se vangloria de seus feitos e de sua boa ação.

Com o desenlace da comédia temos mais uma vez revelado o protagonismo feminino que é assinalado em toda a peça, confrontando dessa forma as imagens de mulher que foram apresentadas no seu início. Nesse sentido, consideramos relevante o fato de não termos, aqui, uma cena estrita de reconhecimento. Em *Hecyra*, a *anagnórisis* que acontece fora do palco e entre mulheres, longe da vista de qualquer personagem masculina, é reportada também por uma mulher. Isso tudo contribui para o efeito final, que culmina na ignorância por parte dos homens (*patresfamilias* e mesmo *seruus*) sobre a real forma como se deu a gravidez de Filomena. O desfecho da comédia termina por nos revelar que apenas as mulheres, além de Pânfilo, detém o conhecimento da verdade do enredo terenciano, e essa é ainda uma chave para a leitura d'*A Sogra* que propomos neste estudo.

A partir da tradução das notas didascálias, que nos deu ocasião para a pesquisa sumarizada na introdução deste estudo, pudemos notar que conhecer a história da transmissão e recepção do texto de *Hecyra* e a forma como esse nos chegou, sem dúvidas interfere na relação que nós, modernamente, estabelecemos com o texto e a comédia terenciana. Isso também nos lembra do quanto ainda é necessário para abordar e interpretar uma obra marcada por convenções que, em sua maioria, estão distantes de nós.

Cientes disso, esperamos que, com a tradução anotada e as considerações tecidas neste estudo, possamos contribuir para alcançar uma visão mais precisa e, quem sabe, mais aprofundada do humor e das imagens de mulher em *Hecyra*.

VI. Texto latino e tradução comentada

6.1 Texto latino¹⁹¹

DIDASCALIA

I (secundum A)

INCIPIIT TERENTI HECYRA: ACTA LVDIS MEGA-
LENSIBUS SEXTO IVLIO CAESARE CN. CORNELIO
DOLABELLA AEDILIBVS CVRVLIBVS: MODOS FECIT
FLACCVS CLAVDI TIBIS PARIBVS TOTA: GRAECA
MENANDRV: FACTA EST V: ACTA PRIMO SINE PROLO- [5]
GO DATA; SECVNDO CN. OCTAVIO TITO MANLIO COS-
RELATA EST LVCIO AEMILIO PAVLO LVDIS FVNERA-
LIBVS; NON EST PLACITA; TERTIO RELATA EST Q.
FVLVIO LVC. MARCIO EDILIBVS CVRVLIBVS: EGIT
LVC. AMBIVIUS LVC. SERGIVS TURPIO; PLACVIT [10]

II (secundum Σ)

INCIPIIT <TERENTI> HECYRA: ACTA LVDIS ROMANIS
SEX. IVL. CAES. CN. CORNELIO AEDILIBVS CVRV-
LIBVS: NON EST PERACTA: MODOS FECIT FLACCVS
CLAVDI TIBIIS PARILIBVS TOTA[M]: CN. OCTAVIO
T. MANLIO. COS. RELATA EST ITERVM L. AEMELIO
PAVLO LVDIS FVNEBRIVS: RELATA EST TERTIO
Q. FVLVIO L. MARTIO AEDIL. CVRVL.

¹⁹¹ Salvo outra indicação, o texto latino das peças de Terêncio aqui citadas ou referidas segue a edição de Kauer&Lindsay (1957), publicada na coleção *Oxford Classical Texts (OCT)*.

Prologus I

Hecyra est huic nomen fabulae. haec quom datast
 noua, nouom interuenit uitium et calamitas
 ut neque spectari neque cognosci potuerit:
 ita populu' studio stupidus in funambulo
 animum occuparat. nunc haec planest pro noua, 5
 et is qui scripsit hanc ob eam rem noluit
 iterum referre ut iterum possit uendere.
 alias cognostis eiu': quaeso hanc noscite.

Prologus II

Orator ad uos uenio ornatu prologi;
 sinite exorator sim eodem ut iure uti senem 10
 liceat quo iure sum usus adulescentior,
 nouas qui exactas feci ut inueterascerent,
 ne cum poeta scriptura euanesceret.
 in is quas primum Caecili didici nouas
 partim sum earum exactu', partim uix steti. 15
 quia scibam dubiam fortunam esse scaenicam,
 spe incerta certum mihi laborem sustuli,
 easdem agere coepi ut ab eodem alias discerem
 nouas, studiose ne illum ab studio abducerem.
 perfecit ut spectarentur: ubi sunt cognitae, 20
 placitae sunt. ita poetam restitui in locum
 prope iam remmotum iniuria aduorsarium
 ab studio atque ab labore atque arte musica.
 quod si scripturam spreuissem in praesentia
 et in deterrendo uoluissem operam sumere 25
 ut in otio esset potiu' quam in negotio,
 deterruissem facile ne alias scriberet.
 nunc quid petam mea causa aequo animo attendite.
 Hecyram ad uos refero, quam mihi per silentium
 nunquam agere licitumst, ita eam oppressit calamitas. 30
 eam calamitatem uostra intellegentia

sedabit, si erit adiutrix nostrae industriae.
 quom primum eam agere coepi, pugilum gloria
 (funambuli eodem accessit exspectatio),
 comitum conuentu', strepitu', clamor mulierum 35
 facere ut ante tempus exirem foras.
 uetere in noua coepi uti consuetudine,
 in experiundo ut essem; refero denuo.
 primo actu placeo; quom interea rumor uenit
 datum iri gladiatores, populu' conuolat, 40
 tumultuantur clamant, pugnant de loco :
 ego interea meum non potui tutari locum.
 nunc turba nulla est: otium et silentiumst :
 agendi tempu' mihi datumst; uobis datur
 potestas condecorandi ludos scaenicos. 45
 nolite sinere per uos artem musicam
 recidere ad paucos: facite ut uostra auctoritas
 meae auctoritati fautrix adiutrixque sit.
 si nunquam auare pretium statui arti meae
 et eum esse quaestum in animum induxi maxumum 50
 quam maxume seruire uostris commodis,
 sinite impetrare me, qui in tutelam meam
 studium suom et se in uostram commisit fidem,
 ne eum circumuentum inique iniqui inrideant.
 mea causa causam accipite et date silentium, 55
 ut lubeat scribere aliis mihi que ut discere
 nouas expediat posthac pretio emptas meo.

Actus I

PHILOTIS SYRA

PH. Per pol quam paucos reperias meretricibus
 fidelis euenire amatores, Syra.
 uel hic Pamphilus iurabat quotiens Bacchidi, 60
 quam sancte, uti quiuis facile posset credere,

numquam illa uiua ducturum uxorem domum!
 em duxit. SY . ergo propterea te sedulo
 et moneo et hortor ne quouisquam misereat,
 quin spolies mutiles laceres quemque nacta sis. 65
 PH. utine eximium neminem habeam? Sy. neminem:
 nam nemo illorum quisquam, scito, ad te uenit
 quin ita paret sese abs te ut blanditiis suis
 quam minimo pretio suam uoluptatem expleat.
 hiscin tu amabo non contra insidiabere? 70
 PH. tamen pol eandem iniuriumst esse omnibus.
 SY. iniurium autem est ulcisci aduersarios,
 aut qua uia te captent eadem ipsos capi?
 eheu me miseram, quor non aut istaec mihi
 aetas et formast aut tibi haec sententia? 75

PARMENO PHILOTIS SYRA

PA. Senex si quaeret me, modo isse dicito
 ad portum percontatum aduentum Pamphili.
 audin quid dicam, Scirte? si quaeret me, uti
 tum dicas; si non quaeret, nullu' dixeris,
 alias ut uti possim causa hac integra. 80
 sed uideon ego Philotium? unde haec aduenit?
 Philoti', salue multum. PH. o salue, Parmeno.
 SY. salue mecastor, Parmeno. PA. et tu edepol, Syra.
 dic mi, ubi, Philoti', te oblectasti tam diu?
 PH. minime equidem me oblectaui, quae cum milite 85
 Corinthum hinc sum profecta inhumanissimo:
 biennium ibi perpetuom misera illum tuli.
 PA. edepol te desiderium Athenarum arbitror,
 Philotium, cepisse saepe et te tuom
 consilium contempsisse. PH. non dici potest 90
 quam cupida eram huc redeundi, abeundi a milite
 uosque hic uidendi, antiqua ut consuetudine

agitarem inter uos libere conuiuium.

nam illi[c] haud licebat nisi praefinito loqui
 quae illi placerent. PA. haud opinor commode
 finem statuisse orationi militem.

95

PH. sed quid hoc negotist? modo quae narrauit mihi
 hic intu' Bacchi'? quod ego numquam credidi
 fore, ut ille hac uiua posset animum inducere
 uxorem habere. PA. habere autem? PH. eho tu, an non habet?

100

PA. habet, sed firmae haec uereor ut sint nuptiae.

PH. ita di deaque faxint, si in rem est Bacchidis.
 sed qui istuc credam ita esse dic mihi, Parmeno.

PA. non est opus prolato hoc: percontarier
 desiste. PH. nempe ea causa ut ne id fiat palam?
 ita me di amabunt, haud propterea te rogo,
 uti hoc proferam, sed ut tacita mecum gaudeam.

105

PA. numquam tam dices commode ut tergum meum
 tuam in fidem committam. PH. ah noli, Parmeno:

quasi tu non multo malis narrare hoc mihi
 quam ego quae percontor scire. PA. (uera haec praedicat
 et illud mihi uitiumst maximum.) si mihi fidem
 das te taciturnam, dicam. PH. ad ingenium redis.

110

fidem do: loquere. PA. ausculta. PH. istic sum. PA. hanc Bacchidem
 amabat ut quom maxime tum Pamphilus

115

quom pater uxorem ut ducat orare occipit
 et haec communia omnium quae sunt patrum,
 sese senem esse dicere, illum autem unicum:
 praesidium uelle se senectuti suae.

ill' primo se negare; sed postquam acrius
 pater instat, fecit animi ut incertus foret
 pudorin anne amori obsequeretur magis.

120

tundendo atque odio denique effecit senex:
 despondit ei gnatam hui(us) uicini proxumi.
 usque illud uisum est Pamphilo ne utiquam graue
 donec iam in ipsis nuptiis, potquam uidet

125

paratas nec moram ullam quin ducat dari,
 ibi demum ita aegre tulit ut ipsam Bacchidem,
 si adesset, credo ibi eiu' commiseresceret.
 ubiquomque datum erat spatium solitudinis 130
 ut conloqui mecum una posset: "Parmeno,
 perii, quid ego egi! in quod me conieci malum!
 non potero ferre hoc, Parmeno: perii miser."
 PH. at te di deaeque perduint cum istoc odio, Lache!
 PA. ut ad pauca redeam, uxorem deducit domum. 135
 nocte illa prima uirginem non attigit;
 quae consecutast nox eam, nihilo magis.
 PH. quid ais? cum uirgine una adulescens cubuerit
 plus potu', sese illa abstinere ut potuerit?
 non ueri simile dici' neque uerum arbitror. 140
 PA. credo ita uideri tibi. nam nemo ad te uenit
 nisi cupiens tui; ille inuitus illam duxerat.
 PH. quid deinde fit? PA. diebu' sane pauculis
 post Pamphilus me solum seducit foras
 narratque ut uirgo ab se integra etiam tum siet, 145
 seque ante quam eam uxorem duxisset domum,
 sperasse eas tolerare posse nuptias.
 "sed quam decrerim me non posse diutius
 habere, eam ludibrio haberi, Parmeno,
 quin integram itidem reddam, ut accepi ab suis, 150
 neque honestum mihi neque utile ipsi uirginist."
 PH. pium ac pudicum ingenium narras, Pamphili.
 PA. "hoc ego proferre incommodum mi esse arbitror;
 reddi patri autem, quoi tu nil dicas uiti,
 superbumst. sed illam spero, ubi hoc cognouerit 155
 non posse se mecum esse, abituram denique."
 PH. quid interea? ibatne ad Bacchidem? Pa. cotidie.
 sed ut fit, postquam hunc alienum ab sese uidet,
 maligna multo et mage procax facta ilico est.
 PH. non edepol mirum. Pa. atque ea res multo maxume 160

diiunxit illum ab illa, postquam et ipse se
 et illam et hanc quae domi erat cognouit satis,
 ad exemplum ambarum mores earum existimans.
 haec, ita uti liberali esse ingenio decet,
 pudens modesta incommoda atque iniurias 165
 uiri omnis ferre et tegere contumelias.
 hic animu' partim uxori' misericordia
 deuinctu', partim uictus hui(u)s iniuriis
 paullatim elapsust Bacchidi atque huc transtulit
 amorem, postquam par ingenium nactus est. 170
 interea in Imbro moritur cognatus senex
 horunc: ea ad hos redibat lege hereditas.
 eo amantem inuitum Pamphilum extrudit pater.
 reliquit cum matre hic uxorem; nam senex
 rus abdidit se, huc raro in urbem com meat. 175
 PH. quid adhuc habent infirmitatis nuptiae?
 PA. nunc audies. primo dies complusculos
 bene conuenibat sane inter eas. interim
 miris modis odisse coepit Sostratam:
 neque lites ullae inter eas, postulatio 180
 numquam. PH. quid igitur? PA. siquando ad eam accesserat
 confabulatum, fugere e conspectu ilico,
 uidere nolle: denique ubi non quit pati,
 simulat se ad matrem accersi ad rem diuinam, abit.
 ubi illic dies est compluris, accersi iubet: 185
 dixere causam tum nescioquam. iterum iubet:
 nemo remisit. postquam accersunt saepius,
 aegram esse stimulant mulierem. nostra ilico
 it uisere ad eam: admisit nemo. hoc ubi senex
 rescuiuit, heri ea causa rure huc aduenit, 190
 patrem continuo conuenit Philumena.
 quid egerint inter se nondum etiam scio;
 nisi sane curaest quorsum euenturum hoc siet.
 habes omnem rem: pergam quo coepi hoc inter.

PH. et quidem ego; nam constitui cum quodam hospite
me esse illum conuenturam. PA. di uortant bene
quod agas! PH. uale. PA. et tu bene uale, Philotium. 195

Actus II

LACHES SOSTRATA

LA. Pro deum atque hominum fidem, quod hoc genus est, quae haec est coniuratio!
utin omnes mulieres eadem aequae studeant nolintque omnia
neque declinatam quicquam ab aliarum ingenio ullam reperiatis! 200
itaque adeo uno animo omnes socrus oderunt nurus.
uiris esse aduersas aequae studiumst, simili' pertinaciam,
in eodemque omnes mihi uidentur ludo doctae ad malitiam; et
ei ludo, si ullus est, magistram hanc esse sati' certo scio.
SO. me miseram, quae nunc quam ob rem accuser nescio. LA. hem 205
tu nescis? SO. non, ita me di bene ament, mi Lache,
itaque una inter nos agere aetatem liceat. LA. di mala prohibeant.
SO. meque abs te inmerito esse accusatam post modo rescisces. LA. scio,
te inmerito? an quicquam pro istis factis dignum te dici potest?
quae me et te et familiam dedecoras, filio luctum paras; 210
tum autem ex amicis inimici ut sint nobis adfines facis,
qui illum decrerunt dignum suos quosque liberos committerent.
tu sola exorere quae perturbes haec tua inpudentia.
SO. egon? LA. tu inquam, mulier, quae me omnino lapidem, non hominem putas.
an, quia ruri esse crebro soleo, nescire arbitramini 215
quo quisque pacto hic uitam uostrarum exigat?
multo melius hic quae fiunt quam illi[c] ubi sum adsidue scio,
ideo quia, ut uos mihi domi eriti', proinde ego ero fama foris.
iam pridem equidem audiui cepisse odium tui Philumenam,
minimeque adeo [est] mirum, et ni id fecisset magis mirum foret; 220
sed non credidi adeo ut etiam totam hanc odisset domum:
quod si scissem illa hic maneret potius', tu hinc isse foras.
at uide quam inmerito aegritudo haec oritur mi abs te, Sostrata:

rus habitatum abii concedens uobis et rei seruiens,
 sumptus uostros otiumque ut nostra res posset pati, 225
 meo labori haud parcens praeter aequom atque aetatem meam.
 non te pro his curasse rebu' nequid aegre esset mihi!
 SO. non mea opera neque pol culpa euenit. LA. immo maxume:
 sola hic fuisti: in te omnis haeret culpa sola, Sostrata.
 quae hic erant curares, quom ego uos curis solui ceteris. 230
 cum puella anum suscepisse inimicitias non pudet?
 illi(u)s dices culpa factum? SO. haud equidem dico, mi Lache.
 LA. gaudeo, ita me di ament, gnati causa; nam de te quidem
 sati' scio peccando detrimenti nil fieri potest.
 SO. qui scis an ea causa, mi uir, me odisse adsimulauerit 235
 ut cum matre plus una esset? LA. quid ais? non signi hoc sat est,
 quod heri nemo uoluit uisentem ad eam te intro admittere?
 SO. enim lassam oppido tum esse aibant: eo ad eam non admissa sum.
 LA. tuos esse ego illi mores morbum mage quam ullam aliam rem arbitror,
 et merito adeo; nam uostrarum nullast quin gnatum uelit 240
 ducere uxorem; et quae uobis placitast condicio datur:
 ubi duxere impulsu uostro, uostro impulsu easdem exigunt.

PHIDIPPVS LACHES SOSTRATA

PH. Etsi scio ego, Philumena, meum ius esse ut te cogam
 quae ego imperem facere, ego tamen patrio animo uictu' faciam
 ut tibi concedam neque tuae lubidini aduorsabor . 245
 LA. atque eccum Phidippum optume uideo: hinc iam scibo hoc quid sit.
 Phidippe, etsi ego meis me omnibus scio esse adprime obsequentem,
 sed non adeo ut mea facilitas corrumpat illorum animos:
 quod tu si idem faceres, magis in rem et uostram et nostram id esset
 nunc uideo in illarum potestate esse te. PH. heia uero. 250
 LA. adii te heri de filia: ut ueni, itidem incertum amisti.
 haud ita decet, si perpetuam hanc uis esse adfinitatem,
 celare te iras. siquid est peccatum a nobis profer:
 aut ea refellendo aut purgando uobis corrigemus

te iudice ipso. sin east causa retinendi apud uos 255

quia aegrast, te mihi iniuriam facere arbitror, Phidippe,

si metiu' satis ut meae domi curetur diligenter.

at ita me di ament, haud tibi hoc concedo - [etsi] illi pater es -

ut tu illam saluam mage uelis quam ego: id adeo gnati causa,

quem ego intellexi illam haud minus quam se ipsum magni facere 260

neque adeo clam me est quam esse eum grauiter laturum credam,

hoc si rescierit: eo domum studeo haec priu' quam ille redeat.

PH. Laches, et diligentiam uostram et benignitatem

noui et quae dicis omnia esse ut dicis animum induco,

et te hoc mihi cupio credere: illam ad uos redire studeo 265

si facere possim ullo modo. LA. quae res te id facere prohibet?

eho num quid nam accusat uirum? PH. minime. nam postquam attendi

magis et ui coepi cogere ut rediret, sancte adiurat

non posse apud uos Pamphilo se absente perdurare.

aliud fortasse aliis uiti est: ego sum animo leni natus: 270

non possum aduorsari meis. LA. em Sostrata. SO. heu me miseram!

LA. certumne est istuc? PH. nunc quidem ut uidetur: sed num quid uis?

nam est quod me transire ad forum iam oportet. LA. eo tecum una.

SOSTRATA

Edepol ne nos sumus inique aequae omnes inuisae uiris

propter paucas, quae omnes faciunt dignae ut uideamur malo. 275

nam ita me di ament, quod me accusat nunc uir, sum extra noxiam.

sed non facile est expurgatu: ita animum induxerunt socrus

omnis esse iniquas: haud pol mequidem; nam numquam secus

habui illam ac si ex me esset gnata, nec qui hoc mi eueniat scio;

nisi pol filium multimodis iam exspecto ut redeat domum. 280

Actus III

PAMPHILVS PARMENO (MYRRINA)

PAM. Nemini plura acerba credo esse ex amore homini umquam oblata
 quam mi. heu me infelicem, hancin ego uitam parsi perdere! 281
 hacin causa ego eram tanto opere cupidu' redeundi domum! hui
 quanto fuerat praestabilius ubiuis gentium agere aetatem
 quam huc redire atque haec ita esse miserum me resciscere! 285
 nam nos omnes quibus est alicunde aliquis obiectus labos,
 omne quod est interea tempu' priu' quam id rescitumst lucrost.
 PAR. ac sic citiu' qui te expedias his aerumnis reperias:
 si non rediisses, haec irae factae essent multo ampliores.
 sed nunc aduentum tuom ambas, Pamphile, scio reuerituras: 290
 rem cognosces, iram expedies, rursus in gratiam restitues.
 leuia sunt quae tu pergrauia esse in animum inducti tuom.
 PAM. quid consolare me? an quisquam usquam gentiumst aequae miser?
 priu' quam hanc uxorem duxi habebam alibi animum amori deditum;
 tamen numquam ausu' sum recusare eam quam mi obtrudit pater: 295
 iam in hac re, ut taceam, quouiis facile scitust quam fuerim miser.
 uix me illi<m> abstraxi atque inpeditum in ea expediui animum meum,
 uixque huc contuleram: em noua res ortast porro ab hac quae me abstrahat.
 tum matrem ex ea re me aut uxorem in culpa inuenturum arbitror;
 quod quom ita esse inuenero, quid restat nisi porro ut fiam miser? 300
 nam matri' ferre iniurias me, Parmeno, pietas iubet;
 tum uxori obnoxius sum: ita olim suo me ingenio pertulit,
 tot meas iniurias quae numquam in ullo patefecit loco.
 sed magnum nescioquid necessessest euenisse, Parmeno,
 unde ira inter eas intercessit quae tam permansit diu. 305
 PAR. haud quidem hercle: paruom; si uis uero ueram rationem exsequi,
 non maxumas quae maxumae sunt interdum irae iniurias
 faciunt; nam saepe est quibus in rebus aliu' ne iratus quidem est,

quom de eadem causast iracundu' factus inimicissimus.

pueri inter sese quam pro leuibu' noxiis iras gerunt 310

quapropter? quia enim qui eos gubernat animus eum infirmum gerunt.

itidem illae mulieres sunt ferme ut pueri leui sententia:

fortasse unum aliquod uerbum inter eas iram hanc conciuisse.

PAM. abi, Parmeno, intro ac me uenisse nuntia. PAR. hem quid hęc
est? PAM. tace.

trepidari sentio et cursari rursus prorsum. PAR. agedum, ad fores 315

accedo propius. em sensistin? PAM. noli fabularier.

pro Iuppiter, clamorem audiui. PAR. tute loqueris, me uetas.

(MY. *intus*) tace obsecro, mea gnata. PAM. matri' uox uisast Philumena.

nullus sum. PAR. quidum? PAM. perii. PAR. quam ob rem? PAM. nescioquod
magnum malum

profecto, Parmeno, me celant. PAR. uxorem Philumenam 320

pauitare nescioquid dixerunt: id si forte est nescio.

PAM. interii; quor mihi id non dixti? PAR. quia non poteram una omnia.

PAM. quid morbi est? PAR. nescio. PAM. quid? nemon medicum
adduxit? PAR. nescio.

PAM. cesso hinc ire intro ut hoc quam primum quidquid est certo sciam?
quonam modo, Philumena mea, nunc te offendam adfectam? 325

nam si periculum ullum in te inest, perisse me una haud dubiumst.—

PAR. non usu' factost mihi nunc hunc intro sequi;
nam inuisos omnis nos esse illis sentio:
heri nemo uoluit Sostratam intro admittere.

si forte morbus amplior factus siet 330

(quod sane nolim, maxume eri causa mei),
seruom ilico introisse dicent Sostratae,
aliquid tulisse comminiscuntur mali
capiti atque aetati illorum morbu' qui auctu' sit:
era in crimen ueniet, ego uero in magnum malum. 335

SOSTRATA PARMENO PAMPHILVS

SO. Nescioquid iamdudum audio hic tumultuari misera:
male metuo ne Philumenae mage morbus adgrauescat:
quod te, Aesculapi, et te, Salus, nequid sit huius oro.
nunc ad eam uisam. PAR. heus Sostrata. SO. hem. PAR. iterum istinc
excludere.

SO. ehem Parmeno, tun hic eras? perii, quid faciam misera? 340
non uisam uxorem Pamphili, quom in proxumo hic sit aegra?
PAR. non uisas? ne mittas quidem uisendi causa quemquam.
nam qui amat quoi odio ipsus est, bis facere stulte duco:
laborem inanem ipsus capit et illi molestiam adfert.
tum filius tuos intro iit uidere, ut uenit, quid agat. 345

SO. quid ais? an uenit Pamphilus? PAR. uenit. SO. dis gratiam habeo.
hem istoc uerbo animu' mihi redit et cura ex corde excessit.
PAR. iam ea te causa maxume nunc hoc intro ire nolo;
nam si remittent quidpiam Philumenae dolores,
omnem rem narrabit, scio, continuo sola soli 350
quae inter uos interuenerit, unde ortumst initium irae.
atque eccum uideo ipsum egredi: quam tristis[es]t! SO. o mi gnate!
PAM. mea mater, salue. SO. gaudeo uenisse saluom. saluan
Philumenast? PAM. meliusculast. SO. utinam istuc ita di faxint!
quid tu igitur lacrimas? aut quid es tam tristi'? PAM. recte, mater. 355

SO. quid fuit tumulti? dic mihi: an dolor repente inuasit?
PAM. ita factumst. SO. quid morbi est? PAM. febris. SO. cotidiana? PAM. ita
aiunt. .

i sodes intro, consequar iam te, mea mater. SO. fiat.—
PAM. tu pueris curre, Parmeno, obuiam atque is onera adiuta.
PAR. quid? non sciunt ipsi uiam domum qua ueniant? PAM. cessas? 360

PAMPHILVS

Nequeo mearum rerum initium ullum inuenire idoneum
 unde exordiar narrare quae necopinanti accidunt;
 partim quae perspexi hisce oculis, partim quae accepi auribus:
 qua me propter exanimatum citius eduxi foras.
 nam modo intro me ut corripui timidus, alio suspicans 365
 morbo me uisurum adfectam ac sensi esse uxorem: ei mihi!
 postquam me aspexere ancillae aduenisse, ilico omnes simul
 laetae exclamant "uenit", id quod me repente aspexerant.
 sed continuo uoltum earum sensi inmutari omnium,
 quia tam incommode illic fors obtulerat aduentum meum. 370
 una illarum interea propere praecucurrit nuntians
 me uenisse: ego ei(u)s uidendi cupidu' recta consequor.
 postquam intro adueni, extemplo eiu' morbum cognoui miser;
 nam neque ut celari posset tempu' spatium ullum dabat
 neque uoce alia ac res monebat ipsa poterat conqueri. 375
 postquam aspexi, "o facinus indignum" inquam et corripui ilico
 me inde lacrumans, incredibili re atque atroci percitus.
 mater consequitur: iam ut limen exirem, ad genua accidit
 lacrumans misera: miseritumst. profecto hoc sic est, ut puto:
 omnibu' nobis ut res dant sese ita magni atque humiles sumus. 380
 hanc habere orationem mecum principio institit:
 "o mi Pamphile, abs te quam ob rem haec abierit causam uides;
 nam uitiumst oblatum uirgini olim a nescioquo inprobo.
 nunc huc confugit te atque alios partum ut celaret suom."
 sed quom orata huiu' reminiscor nequeo quin lacrumem miser. 385
 "quaeque fors fortunast" inquit "nobis quae te hodie obtulit,
 per eam te obsecramus ambae, si ius si fas est, uti
 aduorsa eiu' per te tecta tacitaque apud omnis sient.
 si umquam erga te animo esse amico sensisti eam, mi Pamphile,

sine labore hanc gratiam te uti sibi des pro illa nunc rogat. 390
 ceterum de redducenda id facias quod in rem sit tuam.
 parturire eam nec grauidam esse ex te solus consciu's:
 nam aiunt tecum post duobu' concubuisse [eam] mensibus.
 tum, postquam ad te uenit, mensis agitur hic iam septimus:
 quod te scire ipsa indicat res. nunc si potis est, Pamphile, 395
 maxume uolō doque operam ut clam partus eueniat patrem
 atque adeo omnis. sed si id fieri non potest quin sentiant,
 dicam abortum esse: scio nemini aliter suspectum fore
 quin, quod ueri similest, ex te recte eum natum putent.
 continuo exponetur: hic tibi nil est quicquam incommodi, 400
 et illi miserae indigne factam iniuriam contexeris."
 pollicitus sum et seruare in eo certumst quod dixi fidem.
 nam de redducenda, id uero ne utiquam honestum esse arbitror
 nec faciam, etsi amor me grauiter consuetudoque ei(u)s tenet.
 lacrumo quae posthac futurast uita quom in mentem uenit 405
 solitudoque. o fortuna, ut numquam perpetuo's data!
 sed iam prior amor me ad hanc rem exercitatum reddidit,
 quem ego tum consilio missum feci: idem [nunc] huc operam dabo.
 adest Parmeno cum pueris: hunc minimest opus
 in hac re adesse; nam olim soli credidi 410
 ea me abstinuisse in principio quom datast.
 uereor, si clamorem ei(u)s hic crebro exaudiat,
 ne parturire intellegat. aliquo mihist
 hinc ablegandu' dum parit Philumena.

PARMENO SOSIA PAMPHILVS

PAR. Ain tu tibi hoc incommodum euenisse iter? 415
 SO. non hercle uerbis, Parmeno, dici potest
 tantum quam re ipsa nauigare incommodumst.
 PAR. itan est? SO. o fortunate, nescis quid mali

praeterieris qui numquam es ingressus mare.
 nam alias ut mittam miserias, unam hanc uide: 420
 dies triginta aut plus eo in nauis fui
 quom interea semper mortem exspectabam miser;
 ita usque aduersa tempestate usi sumus.
 PAR. odiosum. SO. haud clam me est. denique hercle aufugerim
 potius quam redeam, si eo mihi redeundum sciam. 425
 PAR. olim quidem te causae inpelebant leues,
 quod nunc minitare facere, ut faceres, Sosia.
 sed Pamphilum ipsum uideo stare ante ostium:
 ite intro; ego hunc adibo, siquid me uelit.—
 ere, etiam [nunc] tu hic stas? PAM. et quidem te exspecto. PAR. quid est? 430
 PAM. in arcem transcurso opus est. PAR. quoi homini? PAM. tibi.
 PAR. in arcem? quid eo? PAM. Callidemidem hospitem
 Myconium, qui mecum una uectust, conueni.
 PAR. perii. uouisse hunc dicam, si saluos domum
 redisset umquam, ut me ambulando rumperet? 435
 PAM. quid cessas? PAR. quid uis dicam? an conueniam modo?
 PAM. immo quod constitui me hodie conuenturum eum,
 non posse, ne me frustra illi exspectet. uola.
 PAR. at non novi homini' faciem. PAM. at faciam ut noueris:
 magnu' rubicundu' crispu' crassu' caesius 440
 cadauerosa facie. PAR. di illum perduint!
 quid si non ueniet? maneamne usque ad uesperum?
 PAM. maneto: curre. PAR. non queo: ita defessu' sum.—
 PAM. ille abiit. quid agam infelix? prorsus nescio
 quo pacto hoc celem quod me orauit Myrrina, 445
 suae gnatae partum; nam me miseret mulieris.
 quod potero faciam, tamen ut pietatem colam;
 nam me parenti potiu' quam amori obsequi
 oportet. attat eccum Phidippum et patrem

uideo: horsum pergunt. quid dicam hisce incertu' sum.

450

LACHES PHIDIPPVS PAMPHILVS

LA. Dixtin dudum illam dixisse se exspectare filium?

PH. factum. LA. uenisse aiunt: redeat. PA. causam quam dicam patri

quam ob rem non redducam nescio. LA. quem ego hic audiui loqui?

PA. certum offirmare est uiam me quam decreui persequi.

LA. ipsum est de quo hoc agebam tecum. PA. salue, mi pater.

455

LA. gnate mi, salue. PH. bene factum te aduenisse, Pamphile;

atque adeo, id quod maxumumst, saluom atque ualidum. PA. creditur.

LA. aduenis modo? PA. admodum. LA. cedo, quid reliquit Phania

consobrinu' noster? PA. sane hercle homo uoluptati obsequens

fuit dum uixit; et qui sic sunt haud multum heredem iuuant,

460

sibi uero hanc laudem relinquont "uixit, dum uixit, bene."

LA. tum tu igitur nil attulisti plus una hac sententia?

PA. quidquid est id quod reliquit, profuit. LA. immo obfuit;

nam illum uiuom et saluom uellem. PH. inpune optare istuc licet:

ill' reuiuescet iam numquam; et tamen utrum malis scio.

465

LA. heri Philumenam ad se accersi hic iussit. dic iussisse te.

PH. noli fodere. iussi. LA. sed eam iam remittet. PH. scilicet.

PA. omnem rem scio ut sit gesta: adueniens audiui modo.

LA. at istos inuidos di perdant qui haec lubenter nuntiant.

PA. ego me scio cauuisse ne ulla merito contumelia

470

fieri a uobis posset; idque si nunc memorare hic uelim

quam fideli animo et benigno in illam et clementi fui,

uere possum, ni te ex ipsa haec mage uelim resciscere;

namque eo pacto maxume apud te meo erit ingenio fides,

quom illa, quae nunc in me iniquast, aequa de me dixerit.

475

neque mea culpa hoc discidium euenisse, id testor deos.

sed quando sese esse indignam deputat matri meae

quae concedat cui(u)sque mores toleret sua modestia,
 neque alio pacto componi potest inter eas gratia,
 segreganda aut mater a me est, Phidippe, aut Philumena. 480
 nunc me pietas matri' potiu' commodum suadet sequi.
 LA. Pamphile, haud inuito ad auris sermo mi accessit tuos,
 quom te postputasse omnis res prae parente intellego;
 uerum uide ne impulsus ira praeue insistas, Pamphile.
 PA. quibus iris pulsu' nunc in illam iniquo' sim 485
 quae numquam quicquam erga me commeritast, pater,
 quod nollem, et saepe quod vellem meritam scio?
 amoque et laudo et vehementer desidero;
 nam fuisse erga me miro ingenio expertu' sum;
 illique exopto ut relicuam uitam exigat 490
 cum eo uiro me qui sit fortunatior,
 quandoquidem illam a me distrahit necessitas.
 PH. tibi id in manust ne fiat. LA. si sanus sies:
 iube illam redire. PA. non est consilium, pater:
 matris seruibo commodis. LA. quo abis? mane 495
 mane, inquam: quo abis?— PH. quae haec est pertinacia?
 LA. dixin, Phidippe, hanc rem aegre laturum esse eum?
 quam ob rem te orabam filiam ut remitteres.
 PH. non credidi edepol adeo inhumanum fore.
 ita nunc is sibi me supplicaturum putat? 500
 si est ut uelit reducere uxorem, licet;
 sin aliost animo, renumeret dotem huc, eat.
 LA. ecce autem tu quoque proterue iracundus es!
 PH. percontumax redisti huc nobis, Pamphile!
 LA. decedet iam ira haec, etsi merito iratus est. 505
 PH. quia paullum uobis accessit pecuniae,
 sublatis animi sunt. LA. etiam mecum litigas?
 PH. deliberet renuntietque hodie mihi

uelitne an non, ut alii, si huic non est, siet.

LA. Phidippe, ades, audi paucis.—abiit. quid mea? 510

postremo inter se transigant ipsi ut lubet,

quando nec gnatu' neque hic mi quicquam obtemperant,

quae dico parui pendunt. porto hoc iurgium

ad uxorem quoi(u)s haec fiunt consilio omnia,

atque in eam hoc omne quod mihi aegrest euomam. 515

Actus IV

MYRRINA PHIDIPPVS

MY. Perii, quid agam? quo uortam? quid uiro meo respondebo?

misera? nam audiuisse uocem pueri uisust uagientis;

ita corripuit derepente tacitu' sese ad filiam.

quod si rescierit peperisse eam, id qua causa clam me habuisse

dicam nom edepol scio. 520

sed ostium concrepuit. credo ipsum exire ad me: nulla sum.

PH. uxor ubi me ad filiam ire sensit, se duxit foras:

atque eccam: uideo. quid ais, Myrrina? heus tibi dico. MY. mihine, uir?

PH. uir ego tuo' sim? tu uirum me aut hominem deputas adeo esse?

nam si utrumuis horum, mulier, umquam tibi uisus forem, 525

non sic ludibrio tuis factis habitus essem. MY. quibus? PH. at rogitas?

peperit filia: hem taces? ex qui? MY. istuc patrem rogare est aequom.

perii! ex quo censes nisi ex illo quoi datast nuptum obsecro?

PH. credo: neque adeo arbitrari patris est aliter. sed demirror

quid sit quam ob rem hunc tanto opere omnis nos celare uolueris 530

partum, praesertim quom et recte et tempore suo pepererit.

adeon peruicaci esse animo ut puerum praeoptares perire,

ex quo firmiorem inter nos fore amicituam posthac scires,

potiu' quam aduosum animi tui lubidinem esset cum illo nupta!

ego etiam illorum esse hanc culpam credit, quae test penes. 535

MY. misera sum. PH. utinam sciam ita esse istuc! sed nunc mi in mentem uenit

de hac re quod locuta es olim, quom illum generum cepimus:

nam negabas nuptam posse filiam tuam te pati

cum eo qui meretricem amaret, qui pernoctaret foris.

MY. (quamuis causam hunc suspicari quam ipsam ueram mauolo). 540

PH. multo priu' sciui quam tu illum habere amicam, Myrrina
uerum id uitium numquam decruei esse ego adolescentiae;
nam id [omnibus] innatumst. at pol iam aderit se quoque etiam quom oderit.
sed ut olim te ostendisti, eadem esse nil cessauisti usque adhuc
ut filiam abe o abduceres neu quod ego egissem esset ratum 545
id nunc res indicium haec facit quo pacto factum uolueris.

MY. adeon me esse peruicacem censes, quoi mater siem,
ut eo essem animo, si ex usu esset nostro hoc matrimonium?

PH. tun prospicere aut iudicare mostram in rem quod sit potes?
audisti ex aliquot fortasse qui uidisse eum diceret 550

exeuntem aut intro euntem ad amicam. quid tum postea?
si modeste ac raro haec fecit, nonne ea dissimulare nos
magis humanumst quam dare operam id scire qui nos oderit?
nam si is posset abe a sese derepente auellere
quicum tot consuesset anos, nome um hominem ducerem 555

nec uirum sat' firmum gnatae. MY. mitte adolescentem absecro
et quae me peccasse ais. abi, solu' solum conueni
roga uelitne uxorem na nom: si est ut dicat uelle se,
redde; sin est autem ut nolit, recte ego consului meae.

PH. siquidem ille ipse non uolt et tu sen[si]sti in eo esse, Myrrina, 560
peccatum, aderam quoi(u)s consilio fuerat ea par prospic.

quam ob rem incendor ira esse ausam facere haec iniussu meo.
interdico ne extulisse extra aedis puerum usquam uelis.
sed ego stultior meis dictis parere hanc qui postulem.
ibo intro atque edicam seruis nequoquam efferri sinant. 565

MY. nullam pol credo mulierem me miseriorem uiuere:
nam ut hic laturus hoc sit, si ipsam rem ut siet rescuerit,
non edepol clam me est, quom hoc quod leuiust tam animo irato tulit;
nec qua uia sententia eiu' possit mutari scio.

hoc mi unum ex plurumis miseriis relicuom fuerat malum, 570
si puerumut tollam cogit, quoi(u)s nos quis it nescimus pater.
nam quom compressat gnata, forma in tenebris nosci non quitast,

neque detractum ei tum quicquamst qui posset post nosci quid siet;
 ipse erpuit ui, in digito quem habuit, uirgini abiens anululum.
 simul uereor Pamphilum ne orata mostra nequeat diutius
 celare, quom sciet alienum puerum tolli pro suo.

575

SOSTRATA PAMPHILVS (LACHES)

SO. Non clam me est, gnate mi, tibi me esse suspectam uxorem tuam
 propter meos mores hinc abisse, etsi ea dissimulas sedulo.
 uerum ita me di ament itaque optingant ex te quae exoptem mihi ut
 numquam sciens commerui mérito ut caperet odium illam mei.
 teque ante quod me amare rebar, ei rei firmasti fidem;
 nam mi intu' tuo' pater narrauit modo quo pacto me habueris
 praepositam amori tuo: nunc tibi me certumst contra gratiam
 referre ut apud me praemium esse positum pietati scias.

580

mi Pamphile, hoc et uobis et meae commodum famae arbitror:
 ego rus abituram hinc cum tuo me esse certo decreui patre,
 ne mea presentia obstet neu causa ulla restet relicua
 quin tua Philumena ad te redeat. PA. quaeso quid istuc consilist?

585

illi(u)s stultitia uicta ex urbe tu rus habitatum migres?
 haud facies, neque sinam ut qui nobis, mater male dictum uelit,
 mea causa nolo. SO. nil pol iam istarc mihi res uoluptatis ferunt:
 dum aetati' tempu' tulit, perfuncta sati' sum: satias iam tenet
 studiorum istorum. haec mihi nunc curast maxuma ut nequoi mea
 longinquitas aetatis obset mortemue exspectet meam.

590

hic uideo me esse inuisam inmerito: tempust me concedere.
 sic optume, ut ego opinor, omnis causas praecidam omnibus:
 et me hac suspicione exsolvam et illis morem gessero.

sine me obsecro hoc effugere uolgu' quod male audit mulierum.

600

PA. quam fortunatu' ceteris sum rebus absque uma hac foret,
 hanc matrem habens talem, illam autem uxorem! SO. osecro, mi Pamphile,
 non tute incommodam rem, ut quaeque est, in animum induces pati?
 si cetera ita sunt ut uis itaque uti esse ego illa[m] existumo,

mi gnate, da ueniam hanc mihi, redduc illam. PA. uae misero mihi!

605

SO. et mihi quidem; nam haec res non minu' me male habet quam te, gnate mi.

LACHES SOSTRATA PAMPHILVS

LA. Quem cum istuc sermonem habueris procul hinc stans accepi, uxor.
istuc est sapere, qui ubiquomque opu' sit animum possis flectere;
quod sit faciundum fortasse post, idem hoc nunc si feceris.

SO. fors fuat pol. LA. abi rus ergo hinc: ibi ego te et tu me feres. 610

SO. spero ecastor. LA. i ergo intro et compone quae tecum simul
ferantur: dixi. SO. it ut iubes faciam. PA. pater.

LA. quid uis, Pamphile? PA. hinc abire matrem? minime. LA. quid ita istuc uis?

PA. quia de uxore incertu' sum etiam quid sim facturus. LA. quid est?
quid uis facere nisi reducere? PA. equidem cupio et uix contineor; 615

sed non minuam meum consilium: ex usu quod est id persequar:
credo ea gratia concordet [magis], si non reducam, fore.

LA. nescias: uerum id tua refert nil utrum illaec facerint
quando haec aberit. odiosa haec est aetas adolescentulis.

e medio aequom excedere est: postremo nos iam fabulae
sumu', Pamphile, "senex atque anus". 620

sed uideo Phidippum egredi per tempus: accedamus.

PHIDIPPVS LACHES PAMPHILUS

PH. Tibi quoque edepol sum iratus, Philumena,
grauiter quidem; nam hercle factumst abs te turpiter.
etsi tibi causast de hac re: mater te impulit. 625

huic uero nullast. LA. opportune te mihi,
Phidippe, in ipso tempore ostendis. PH. quid est?

PA. quid respondebo his? aut quo pacto hoc asperiam?

LA. dic filiae rus concessurum hinc Sostratam,
ne reuereatur minu' iam quo redeat domum. PH. ah 630

nullam de his rebu' culpam commeruit tua:

a Myrrina haec sunt mea uxore exorta omnia.

<PA.> mutatio fit. <PH.> ea nos perturbat, Lache.

PA. dum ne reducam, turbent porro quam uelint.

PH. ego, Pamphile, esse inter nos, si fieri potest, 635

adfinitatem hanc sane perpetuam uolo;
 sin est ut aliter tua siet sententia,
 accipias puerum. PA. sensit peperisse: occidi.
 LA. puerum? quem puerum? PH. natus est nobis nepos.
 nam abducta a uobis praegnas fuerat filia, 640
 neque fuisse praegnatem umquam ante hunc sciui diem.
 neque fuisse praegnatem umquam ante hunc sciui diem.
 LA. bene, ita me di ament, nuntias et gaudeo
 natum, tibi illam salvam. sed quid mulieris
 uxorem habes aut quibu' moratam moribus?
 nosne hoc celatos tam diu! nequeo satis 645
 quam hoc mihi uidetur factum praue proloqui.
 PH. non tibi illud factum minu' placet quam mihi, Lache.
 PA. etiamsi dudum fuerat ambiguom hoc mihi,
 nunc non est quom eam [com]sequitur alienus puer.
 LA. nulla tibi, Pamphile, hic iam consultatiost. 650
 PA. perii. LA. hunc lidere saepe optabamus diem
 quom ex te esset aliqui' qui te appellaret patrem.
 euenit: habeo gratiam dis. PA. nullu' sum.
 LA. redduc uxorem ac noli aduorsari mihi.
 PA. pater, si ex me illa líberos uellet sibi 655
 aut sese mecum nuptam, sati' certo scio,
 nom clam me haberet quae celasse intellego.
 nunc quom eius alienum esse animum a me sentiam
 (nec conuenturum inter nos posthac arbitror),
 quam ob rem redducam? LA. mater quod suasit sua 660
 adulescens mulier fecit. mirandum[ne] id siet?
 censen te posse reperire ullam mulierem
 quae careat culpa? na quin non delincunt uiri?
 PH. uosmet uidete iam, Lache et tu Pamphile,
 remissan opu' sit uobis reductan domum. 665
 uxor quid faciat in manu non est mea.
 neutra in re uobis difficultas a me erit.
 sed quid faciemu' puero? LA. ridicule rogas:

quidquid futurumst, huic suom reddas scilicet
 ut alamu' nostrum. PA. quem ipse neglexit pater, 670
 ego alam? LA. quid dixti? eho na non alemu', Pamphile?
 prodemu' quaeso potiu'? quae haec amentias?
 enimvero prorsu' iam tacere non queo;
 nam cogis e aquae nolo ut praesente hoc loquar.
 ignarum censes tuarum lacrumarum esse me 675
 aut quid sit id quod sollicitare ad hunc modum?
 primum hanc ubi dixti causam, tem propter tuam
 matrem non posse habere hanc uxorem domi,
 pollicitast ea se cecessuram ex aedibus.
 nunc postquam ademptam hanc quoque tibi causam uides, 680
 puer quia clam test natu', nactus alteram es.
 erras tui animi si me esse ignarum putas.
 aliquando tadem huc animum ut adiungas tuom.
 quam longum spatium amandi amicam tibi dedi!
 sumptus quos fecisti in eam quam animo aequo tuli! 685
 egi atque orauit tecum uxorem ut duceres,
 tempus dixi esse: impulsu duxisti meo;
 quae tum obsecutu' mihi fecisti ut decuerat.
 nunc animum rursus ad meretricem inducti tuom;
 quoi tu obsecutu' facis huic adeo iniuriam 690
 nam in eandem uitam te reuolutum denuo
 uideo esse. PA. mene? LA. te ipsum: et facis iniuriam;
 confingi' falsas causas ad discordiam,
 ut cum illa uiuas, testem hanc quom abs te amoueris
 sensitque adeo uxor; nam ei causa alia quae fuit 695
 quamob rem abs te abiret? PH. plane hic diuinat: nam id est.
 PA. dabo iusiurandum nil esse istorum mihi. LA. ah
 redduc uxorem aut quam ob rem non opu' sit cedo.
 PA. non est nunc tempu'. LA. puerum accipias; nam is quidem
 in culpa non est: post de matre uidero. 700
 PA. omnibu' modis miser sum nec quid agam scio;
 tot nunc me rebu' miserum concludit pater.

abibo hinc, praesens quando promoueo parum.
nam puerum iniussu credo non tollent meo,
praesertim in ea re quom sit mi adiutrix socrus. 705

LA. fugis? hem, nec quicquam certi respondes mihi?
num tibi uidetur esse apud sese? sine:
puerum, Phidippe, mihi cedo: ego alam. PH. maxume.
non mirum fecit uxor [mea] si hoc aegre tulit:
amarae mulieres sunt, non facile haec ferunt. 710

propterea haec irast; nam ipsa narrauit mihi.
id ego hoc praesente tibi nolueram dicere,
neque illi credebam primo: nunc uerum palamst.
nam omnino abhorreere animum huic uideo a nuptiis.

LA. quid ergo agam, Phidippe? quid das consili? 715

PH. quid agas? meretricem hanc primum adeundam censeo:
oremus accusemu' graui' denique
minitemur si cum illo habuerit rem postea.

LA. faciam ut mones. eho puer<e>, curre ad Bacchidem hanc
uicinam mostram: huc euoca uerbis meis. 720

et te oro porro in hac re adiutur sis mihi. PH. ah
iamdudum dixi idemque nunc dico, Lache:
manere adfinitatem hanc inter nos uolo,
si ullo modo est ut possit: quod spero fore.

sed uin adesse me uma dum istam conuenis? 725

LA. immo uero abi, aliquam puero nutrissem para.

Actus V

BACCHIS LACHES

BA. Non hoc de nihilost quod Laches me nunc conuentam esse expetit;
nec polme multum fallit quin quod suspicor quod uelit.

LA. uidendumst ne minu' propter iram hanc impetrem quam possi<e>m,
aut nequid faciam plus quod post me minu' fecisse satiu' sit. agrediar. Bacchi', salue.
730

BA. salue, Lache. LA. credo edepol te non nil mirari, Bacchis,

quid sit quapropter te huc foras puerum euocare iussi.

BA. ego pol quoque etiam timida sum quom uenit mi in mentem quae sim,
ne nomen mihi quaesti obsiet; nam mores facile tutor.

735

LA. si uera dici' nil tibist a me pericli, mulier;
nam iam aetate ea sum ut non siet peccato mi ignosci aequom:
quo magis omnis res cautious ne temere faciam adcuro.

nam si id facis facturae es bonas quod par est facere,
inscitium offerre iniuriam tibi [me] inmerenti iniquom est.

740

BA. est magna ecastor gratia de istac re quam tibi habeam;
nam qui post factam iniuriam se expurget parum mi prosit.

sed quid istuc est? LA. meum receptas filium ad te Pamphilum. BA. ah.

LA. sine dicam: uxorem hanc priu' quam duxit, uostrum amorem pertuli.
mane: nondum etiam dixi id quod uolui. hic nunc uxorem habet:

745

quaere alium tibi firmiorem [amicum] dumtibi tempu' consulendi est;
nam neque ille hoc animo erit aetatem neque pol tu eadem istac aetate.

BA. quis id ait? LA. socrus. BA. men? LA. te ipsam: et filiam abduxit suam,
puerumque ob eam rem clam uoluit, natu' qui est, extinguere.

BA. aliud si scirem qui firmare meam apud uos possem fidem
sanctius quam iusiurandum, id pollicerer tibi, Lache,

750

me segregatum habuisse, uxorem ut duxit, a me Pamphilum.

LA. lepida es. sed scin quid uolo potius sodes facias? BA. quid uis? cedo.

LA. eas ad mulieres huc intro atque istuc iusiurandum idem
polliceari illis. exple animum is teque hoc crimine expedi.

755

BA. faciam quod pol, si esset alia ex hoc quaestu, haud faceret, scio,
ut de tali causa nuptae mulieri se ostenderet.

sed nolo esse falsa fama gnatum suspectum tuom,
nec leuiorem uobis, quibus est minime aequom, eum uiderier
inmerito; nam meritu' de me est quod queam illi ut commodem.

760

LA. facilem beniuolumque lingua tua iam tibi me reddidit:
nam non sunt solae arbitratae haec; ego quoque etiam credidi.
nunc quam ego te esse praeter mostram opinionem comperi,
face adem ut sis porro: mostra utere amicitia ut uoles.

aliter si facies – reprimam me ne aegre quicquam ex me audias.

765

uerum hoc moneo unum, qualis sim amicus aut quid possiem

potiu' quam inimicus, periculum facias.

PHIDIPPVS LACHES BACCHIS

PH. Nil apud me tibi

defieri patiar, quin quod opu' sit benigne praebeatur.

sed quom tu satura atque ébria eri', puer ut satur sit facito.

LA. noster socer, uideo, uenit: puero nutrissem adducit. 770

Phidippe, Bacchis deierat persancte.. PH. haecin east? LA. haec est.

PH. nec pol istae metuont deos neque eas respicere deos opinor.

BA. ancillas dedo: quolubet cruciatu per me exquire.

haec res hic agitur: Pamphilo me facere ut redeat uxor

oportet: quod si perficio non paenitet me famae, 775

solam fecisse id quod aliae meretrices facere fugitant.

LA. Phidippe, mostra mulieres suspectas fuisse falso

nobis in re ipsa inuenimus: porro hanc nunc experiamur.

nam si compererit crimini tua se uxor credidisse,

missam iram faciet; sin autem est ob eam rem iratu' gnatus 780

quod peperit uxor clam, id leuest: cito abe o haec ira abscedet.

profecto in hac re nil malist quod sit discidio dignum.

PH. uelim quidem hercle. LA. exquire: adest: quod sati' sit faciet ipsa.

PH. quid mihi istaec narras? an quia non tute ipse dudum audisti

de hac re animu' meus ut sit, Laches? illis modo explete animum. 785

LA. quaso edepol, Bacchi', quod mihi es pollicita tute ut serues.

BA. ob eam rem uin ego introeam? LA. i, atque exple animum is, coge ut credant.

BA. eo, etsi scio pol is fore meum conspectum inuisum hodie.

nam nupta meretrici hostis est, a uiro ubi segregatast.

LA. at haec amicae erunt, ubi quam ob rem adueneris resciscent. 790

PH. at easdem amicas fore tibi promitto rem ubi cognorint;

nam illas errore et te simul suspicione exsolues.

BA. perii, pudet Philumena. me sequimini huc intro ambae.

LA. quid est quod mihi malim quam quod huic intellego euenire,

ut gratiam ineat sine suo dispêndio et mihi prosit? 795

nam si est ut haec nunc Pamphilum uere ab se segregarit,

scit sibi nobilitatem ex eo et rem natam et gloriam esse:

referet gratiam ei unaque nos sibi opera amicos iunget.

PARMENO BACCHIS

PA. Edepol ne meam erus operam deputat parui preti,
qui ob rem nullam misit frustra ubi totum desedi diem, 800
Myconium hospitem dum exspecto in acre Callidemidem.

itaque ineptus hodie dum illi sedeo, ut quisque uenerat,
accebam: “adulescens, dicdum quaeso mi, es tu Myconius?
“non sum”. “at Callidemides?” “non”. “hospitem acquem Pamphilum
hic habes?” omnes negabant: neque eum quemquam esse arbitror. 805
denique hercle iam pudebat: abii. sed quid Bacchidem
ab nostro adfīne exeuntem uideo? quid huic hic est rei?

BA. Parmeno, opportune te offers: propere curre ad Pamphilum.

PA. quid eo? BA. dic me orare ut ueniat. PA. ad te? BA. immo ad Philumenam.

PA. quid rei est? BA. tua quod nil refert percontare desinas. 810

PA. nil aliud dicam? BA. etiam: cognosse anulum illum Myrrinam
gnatae suae fuisse quem ipse olim mi dederat. PA. scio.

tantumne est? BA. tantum: aderit continuo hoc ubi ex te audi{u}erit.
sed cessas? PA. minime equidem, nam hodie mihi potestas haud datast;
ita cursando atque ambulando totum hunc contriui diem. 815

BACCHIS

Quantam obtuli aduentu meo laetitiam Pamphilo hodie!
quot commodas res attuli! quot autem ademi curas!
gnatum ei restituo, qui paene harum ipsisque opera periit;
uxorem, quam numquam est ratus posthac se habiturum, reddo;
qua re suspectu' suo patri et Phidippo fuit, exsolvi: 820
hic adeo his rebus anulus fuit initium inueniundis.

nam memini abhinc mensis decem fere ad me nocte prima
confugere anhelantem domum sine comite, uini plenum,
cum hoc anulo: extimui ilico: “mi Pamphile”, inquam “amabo,
quid exanimatu's obsecro? aut unde anulum istum nactu's? 825
dic mi.” ille alias res agere simulare. postquam id uideo,
nescioquid suspicariet mage coepi, instare ut dicat.

homo se fatetur ui in uia nesquiquam compressisse,
 dictique sese illi anulum, dum luctat, detraxisse.
 eum haec cognouit Myrrina in digito modo me habente[m], 830
 roga tunde sit: narro omnia haec: inde est cognitio facta
 Philumenam compressam esse abe o et filium inde hunc natum.
 haec tot propter me gaudia illi contigisse laetor:
 etsi hoc meretrices aliae nolunt; neque enim est in rem mostram
 ut quisquam amator nuptiis laetetur. uerum ecastor 835
 numquam animum quaestio gratia ad malas adducam partis.
 ego dum illo licitumst usa sum benigno et lepido et comi.
 incomode mihi nuptiis euenit, factum fator:
 at pol me fecisse arbitror ne id merito mi eueniret.
 multa ex quo fuerint commoda, ei(u)s incommoda aequomst ferre. 840

PAMPHILVS PARMENO BACCHIS

PAM. Vide, mi Parmeno, etiam sodes ut mi haec certa et clara attuleris,
 ne me in breue conicias tempu' gaudio hoc falso fruit.
 PAR. uisumst. PAM. certen? PAR. certe. PAM. deu'sum si hoc itast. PAR. uerum
 reperies.
 PAM. manedum sodes: timeo ne aliud credam atque aliud nunties.
 PAR. maneo. PAM. sic te dix[iss]e opinor, iuenisse Myrrinam 845
 Bacchidem anulum suom habere. PAR. factum. PAM. eum quem olim ei dedi:
 eaque hoc te mihi nuntiare iussit. itanest factum? PAR. ita, inquam.
 PAM. quis me est fortunatior uenustati' que adeo plenior?
 egon pro hoc te nuntio qui donem? qui? qui? nescio.
 PAR. at ego scio. PAM. quid? PAR. nihilo enim; 850
 nam neque in nuntio neque in me ipso tibi boni quid sit scio.
 PAM. egon qui ab Orco mortuom me reducem in lucem feceris
 sinam sine munere a me abire? ah nimium me ignauom putas.
 sed Bacchidem eccam uido stare ante ostium:
 me exspectat credo: adibo. BA. salue, Pamphile. 855
 PAM. o Bacchis, o mea Bacchi', seruatrix mea!
 BA. bene factum et uolup est. PAM. factis ut credam facis;
 antiquamque adeo tuam uenustatem obtines

ut uoluptati obtu' sermo aduentu' tuo', quoquomque adueneris,
 semper siet. BA. at tu ecastor morem antiquom atque ingenium obtines 860
 ut unus hominum homo te uiuat numquam quisquam blandior.
 PAM. hahahae, tun mihi istuc? BA. recte amasti, Pamphile, uxorem tuam;
 nam nunquam ante hunc diem meis oculis eam, quod nossem lideram:
 perliberali' uisast. PAM. dic uerum. BA. ita me di ament, Pamphile.
 PAM. dic mi, harunc rerum numquid dixti iam patri? BA. nil. Pam. neque opus est
 865
 adeo muttito. placet non fieri hoc itidem ut in comoediis
 omnia omnes ubi resciscunt. hoc quos par fuerat resciscere
 sciunt; quos non autem aequomst scire neque resciscent neque scient.
 BA. immo etiam qui hoc occultari facilius credas dabo.
 Myrrina ita Phidippo dixit iureiurando meo 870
 se fidem habuisse et propterea te sibi purgatum. PAM. optumest:
 speroque hanc rem esse euenturam nobis ex sententia.
 PAR. ere, licetne scire ex te hodie, quid sit quod feci boni?
 aut quid istuc est quod uos agiti'? PAM. non licet PAR. tamen suspicor:
 ego hunc ab Orco mortuom quo pacto...! PAM. nescis, Parmeno, 875
 quantum hodie profueris mihi et ex quanta aerumna extraxeris.
 PAR. immo uero scio, neque [hoc] imprudens feci. PAM. ego istuc sati' scio. PAR. na
 temere quicquam Parmeno praetereat quod facto usu' sit?
 PAM. sequere me intro, Parmeno. PAR. sequor. equidem plus hodie boni
 feci imprudens quam sciens ante hunc diem umquam. CANTOR. plaudite! 880

6.2 Tradução

A Sogra

Didascália¹⁹²

I (segundo A)¹⁹³

Aqui começa *A Sogra*¹⁹⁴ de Terêncio. Foi apresentada nos Jogos Megalésios¹⁹⁵. Sexto Julio César e Gneu Cornélio Dolabela¹⁹⁶ eram edis curuis¹⁹⁷. A música foi totalmente¹⁹⁸

¹⁹² *Didascalía*: notas de produção (*index dramatis*, cf. *ThLL*, que remete a escólios a manuscritos de Terêncio). Não se trata de registros oficiais da época terenciana e sim, aparentemente, notas que foram elaboradas a partir de uma interpretação tardia do texto (Goldberg 2013, p. 84). Emprestado do grego διδασκαλία, o termo latino *didascalía* não é registrado no *OLD*.

¹⁹³ Manuscrito A: trata-se do chamado códice Bembino (*Codex Bembinus*), hoje na biblioteca do Vaticano (*Vat. lat.* 3226), datado do IV ou V século d.C. Para mais detalhes, ver estudo introdutório, seção 1.3.

¹⁹⁴ *Hecyra*: o substantivo (em grego *hecyra*, “sogra”) registra-se em latim apenas como título desta comédia, segundo consta no *OLD* (que remete ao prólogo, *Hec.* 1, e ao filólogo romano Volcácio Sedígitto, *poet.* 4) e no *ThLL*. Sobre o fato de Terêncio normalmente deixar em grego o título já presente em seu modelo: “A prática sugere não uma crescente helenização em Roma, mas uma familiaridade geral dos romanos com o vocabulário grego relativo a temas domésticos” (Goldberg 2013, p. 87).

¹⁹⁵ *Ludis Megalensibus*: os Jogos Megalésios (cf. dicionário Torrinha e versão de Walter de Medeiros) consistiam num festival em honra da deusa da cultura agrícola e da fertilidade, a Grande Mãe (também denominada Cibele), instituído desde o ano de 204 a. C. (Beare 1964, pp. 162-3; Taylor 1937, p. 289). Quatro das seis comédias de Terêncio (além de *Hecyra*, *Andria* em 166 a. C., *Heautontimouroumenos* em 163 a. C., *Eunuchus* em 161 a. C.) foram encenadas nesse tipo de festival (cf. Taylor 1937, pp. 290–291 e também Goldberg 2013, pp. 11 e 84). Segundo Tito Lívio (59 a. C. – 17 d. C.), tais jogos teriam acontecido pela primeira vez no mês de abril (*Ab urbe condita* 29, 14, 13-14), tornando-se um evento anual a partir de 194 a. C. (*Ab Vrbe condita* 34, 54, 3) (Taylor 1937, p. 290). Séculos após a época de Terêncio, de acordo com o calendário augustano, os Jogos Megalésios se realizariam entre os dias 4 e 10 de abril. Cf. “Ludi”, I, D no *Brills New Pauly*.

¹⁹⁶ *Sexto Iulio Caesare Cn. Cornelio Dolabella*: a referência indica a data de 165 a. C. como a da primeira ocasião em que a comédia seria apresentada. Sexto Júlio Cesar foi edil curul em 165 a. C. e cônsul em 157 a. C. (cf. verbete “Iulius Caesar” I, 8 no *Brills New Pauly*); Gneu Cornélio Dolabela foi edil curul no ano de 165 a. C., pretor em 162 a. C. e enfim chegou ao consulado em 159 a. C. (ver verbete “Cornelius” I, 23 no *Brills New Pauly*).

¹⁹⁷ *Aedilis curulibus*: edis curuis eram magistrados que presidiam certos tipos de festival, como os Jogos Megalésios (ver Beare 1964, p. 162; “Ludi” I, D em *Brills New Pauly*). O cargo era conferido a membros do senado (cf. Carney 1963, p. 20; Goldberg 2013, p. 84). Embora não fosse requisito oficialmente necessário para ascender a uma posição mais elevada, ser o responsável pelas apresentações teatrais conferia aos políticos uma imediata oportunidade para se alcançar reconhecimento público. Tendo em vista esse contexto, e que *agere* poderia fazer referência à montagem de uma peça teatral (*OLD ago*, 25: “to stage or act a play”), uma outra possível tradução é, pois, considerar que os nomes de ambos funcionam como ablativo agente da passiva: *acta (...) sexto Iulio. cornelio dolabella aedilibus curulibus* é: “foi montada (...) pelos edis curuis Gneu Cornélio Dolabela e Sexto Júlio César”. Ambos os edis mencionados nessa didascália chegaram ao consulado alguns anos mais tarde, conforme apontado na nota acima.

¹⁹⁸ *Tota*: segundo Goldberg (2013, p. 85) o substantivo *fabula* (no sentido de “peça de teatro”, *OLD* 6), concordando com *tota*, estaria subentendido. Nesse caso, a nota de produção indicaria que o acompanhamento de toda a peça foi feito sem variações na instrumentação.

composta com flautas de mesmo tamanho¹⁹⁹ por Flaco, escravo de Claudio.²⁰⁰ Foi a quinta peça²⁰¹ adaptada de uma grega de Menandro²⁰². A primeira apresentação, durante o consulado de Gneu Otávio e Tito Mânlio²⁰³, foi feita sem prólogo²⁰⁴. Foi representada pela segunda vez nos jogos fúnebres²⁰⁵ em homenagem a Lúcio Emílio Paulo²⁰⁶. Não obteve sucesso²⁰⁷. Pela terceira vez foi representada, quando Quinto Fúlvio e Lúcio Márcio²⁰⁸ eram edis curuis. Foi encenada por Lucio Ambívio Turpião e Lucio Sérgio Turpião²⁰⁹: obteve sucesso.

¹⁹⁹ *Tibiis paribus*: ‘on pipes of equal length’ (Goldberg 2013, p. 85). A *tibia* consistia em instrumento musical semelhante a duas flautas de palheta dupla que eram tocadas simultaneamente e podiam ser do mesmo tamanho (*pares*) ou de tamanhos diferentes (*impares*). Ainda segundo Goldberg o som provavelmente seria próximo ao do moderno oboé e era a forma mais comum de acompanhamento tanto em peças teatrais quanto em banquetes, procissões e rituais de vários tipos. Uma crítica a tais equivalências pode ser vista em Mendes (2010, pp. 52-63). Sobre a música na comédia romana em geral, cf. Moore (2012), que trata das flautas no primeiro capítulo (pp. 35-63); sobre a musicalidade em *Hecyra*, cf. abaixo nota a *arte musica* (*Hec.* 23).

²⁰⁰ *Flaccus Claudii*: escravo de Claudio (conferir Stella 1936, p. 40; Ireland 1990, p. 23, Goldberg 2013, p. 85) que, conforme se crê, compôs as músicas para todas as comédias de Terêncio, segundo Stella (1936, p. 40). Cf. ainda Moore (2012, p. 27).

²⁰¹ *Facta est V*: a peça *Hecyra* é a quinta nos manuscritos terencianos, mas o cotejo entre suas notas de produção (segundo as quais teria sido escrita para ser representada, pela primeira vez, no ano de 165 a. C.) situa sua composição logo após *Ándria* (que teria sido representada em 166 a. C., segundo notas didascálias a essa comédia, cf. ainda verbete “*Ludi*”, I, D no *Brills New Pauly*). Frente a esses dados, a informação de que teria sido a quinta comédia é apontada como errônea por Goldberg (2013, p. 85).

²⁰² *Menandru*: A referência ao comediógrafo Menandro (342-292 a. C.) contrasta com o prefácio à peça apresentado pelo comentador Donato, segundo quem o modelo grego de Terêncio para essa comédia foi a *Hecyra* de Apolodoro de Caristo (300 – 260 a. C.). Conforme aponta Goldberg (2013, p. 85), temos aqui mais um erro nessas anotações didascálias.

²⁰³ *Cn. Octavio Tito Manlio*: Gneu Otávio e Tito Mânlio foram cônsules no ano de 165 a. C. (Ver *Octavius I*, número 3 e *Manlius I*, número 20 no *Brills New Pauly*). Tais referências também confirmam a data a que é atribuída a primeira representação da comédia por Donato e pelos editores (cf. nota a *Sexto Iulio Caesare Cn. Cornelio Dolabella*).

²⁰⁴ *Sine prologo*: o texto de *Hecyra* transmitido à modernidade chegou com dois prólogos, equivalentes às segunda e terceira ocasiões em que a peça teria sido apresentada. Carney (1963, p. 22) e Goldberg (2013, p. 85) supõem que deve ter havido um prólogo para a primeira produção de *Hecyra*, que, no entanto, teria sido perdido. Carney (1963, p. 22) crê que a interpretação correta para a expressão *sine prologo* presente nas notas didascálias seria a de que a segunda montagem não expunha o prólogo composto para a primeira.

²⁰⁵ *Ludis funeralibus*: os jogos fúnebres eram uma espécie de festival particular, celebrado pelos familiares daquele que seria homenageado após sua morte. Neles, poderia haver apresentações teatrais (*ludi scaenici*). Cf. *Ludi*, I, A no *Brills New Pauly*; Taylor (1937, p. 299); Beare (1964, p. 163); Goldberg (1986, p. 3).

²⁰⁶ *Lucio Aemilio Paulo*: Lúcio Emílio Paulo foi cônsul no período de 182 a 168 a. C. Antes disso foi edil curul e pretor romano (194 e 191 a. C., respectivamente). A data de sua morte, em 160 a. C., é compatível com a data atribuída à segunda representação da comédia por Donato e pelos editores (cf. Lív. 23.30.15, Goldberg 2013, p. 85). A peça terenciana *Os Adelfos* também teria sido representada na ocasião dos jogos em sua homenagem, também em 160 a. C. Cf. *Aemilius I*, 32, no *Brills New Pauly*.

²⁰⁷ *Non est placita*: nas didascálias (cf., e.g. *placuit* no final desta) e no segundo prólogo da comédia (*Hec.* 21 e 39), registra-se o verbo *placere* (lit. “agradar”), que funciona, segundo Goldberg (2013, p. 85), quase como um termo técnico em referência ao sucesso (ou fracasso) da representação teatral frente ao público.

²⁰⁸ *Q. Fulvio Luc. Marcio*: Quinto Fúlvio e Lúcio Márcio foram edis no ano de 160 a. C. e chegaram ao consulado romano nos anos de 153 a. C. e 149 a. C., respectivamente (cf. *Fulvius*, I, 17 no; *Marcus*, I, 7 *Brills New Pauly*).

²⁰⁹ *Luc...Turpio*: aqui parece haver, segundo estudiosos como Stella (1936, p. 41) e Goldberg (2013, p. 86), uma junção de dois nomes. Lúcio Ambívio Turpião (*Lucius Ambivius Turpio*) é conhecido como o

II (Segundo Σ)²¹⁰

Aqui começa *A Sogra* (de Terêncio). Foi encenada nos Jogos Romanos²¹¹ quando Sexto Júlio César e Gneu Cornélio²¹² eram edis curuis²¹³: não foi encenada até o fim. A música foi totalmente composta com flautas de mesmo tamanho por Flaco, escravo de Cláudio. Os cônsules eram Gneu Otávio e Tito Mânlio²¹⁴. Foi reapresentada uma segunda vez durante os jogos fúnebres em homenagem a Emílio Paulo²¹⁵. Foi pela terceira vez representada quando Quinto Fúlvio e Lúcio Márcio²¹⁶ eram edis curuis.

produtor das comédias de Terêncio e considerado o ator enunciador dos prólogos. Lúcio Sérgio (Turpião?), aqui referido, seria talvez um parceiro de Ambívio Turpião, mas não é conhecido.

²¹⁰ A segunda didascália é transmitida em textos da chamada “família Calopiana”, um conjunto de cerca de 700 manuscritos designados pela letra Σ (que simboliza um suposto ancestral comum aos textos a que se refere). Cf. nosso estudo introdutório, seção 1.1 “notas didascálias”.

²¹¹ *Ludis Romanis*: os Jogos Romanos, também conhecidos como *Ludi Magni*, eram organizados por magistrados. Tito Lívio (1, 35, 9) aponta que se tornaram festivais anuais entre o final do século VII e o início do VI a. C. A partir de 364 a. C., de acordo com Tito Lívio (7, 2, 3), apresentações teatrais (*ludi scaeni*) tornaram-se parte dos *Ludi Romani* (cf. *Ludi*, I, B e C no *Brills New Pauly*). Se a informação presente na didascália I estiver correta, há nesse trecho da didascália II um erro, visto que naquela está notificado que a primeira apresentação ocorreu nos Jogos Megalésios. Ireland (1990, p. 23) parece inferir que o erro estaria na didascália II, pois ele, também para essa passagem, propõe a tradução “Megalensian Games”. Cf. nosso estudo introdutório, seção 1.1 “Notas didascálias”.

²¹² Cf. nota a *Sexto Iulio Caesare Cn. Cornelio Dolabella* na didascália I.

²¹³ Cf. nota a *Aedilis curulibus* na didascália I.

²¹⁴ Cf. nota a *Cn. Octavio Tito Manlio* na didascália I.

²¹⁵ Cf. nota a *Lucio Aemilio Paulo* na didascália I.

²¹⁶ Cf. nota a *Q. Fulvio Lu. Marcio* na didascália I.

Prólogo I²¹⁷

A Sogra é o nome desta comédia. Quando foi encenada pela primeira vez²¹⁸, interveio inédito²¹⁹ impedimento²²⁰ e calamidade²²¹, de modo que não pôde ser vista nem conhecida, tal a forma como o povo estupefato²²² dedicara apaixonadamente sua atenção²²³ a um equilibrista.²²⁴ Agora ela se apresenta praticamente como se fosse

²¹⁷ Como de costume nos prólogos monológicos de Terêncio e de Plauto, os de *Hecyra* são proferidos em senários iâmbicos, os chamados “versos falados” da *fabula palliata*. Sobre isso, cf. Beare (1964, pp. 159-163); Moore (2012, pp. 174-77) e doutorado de Beethoven Alvarez (em andamento no Depto. de Linguística do IEL). Sobre a interpretação quanto à qualidade da peça e ao tipo de público de Terêncio, há discussão baseada nos prólogos (Parker 1996, que discutimos em Lazaro, 2011) e mesmo quanto à historicidade dos acontecimentos neles narrados (Gruen 1992, pp. 210-18; cf. Goldberg 1986, pp. 31-60; 2013, p. 86). Sobre os efeitos da narrativa dos prólogos cf. Lada-Richards, 2004; Gowers 2004; Sharrock 2009, pp. 68-75; Goldberg 2013, pp. 86-87 e nossa discussão no estudo introdutório, seção “II – Fugindo d’*A Sogra*: os Prólogos de *Hecyra*”.

²¹⁸ *Nouast*: o adjetivo *noua* aqui se refere a algo feito pela primeira vez (*OLD nouus* 1: “made or brought into existence for the first time, new”), significado com que o termo é retomado em *pro noua* (*Hec.* 5). Segundo a didascália I, a referência à primeira tentativa de apresentação aponta para abril de 165 a. C. (Jogos Megalenses), a didascália II indica os Jogos Romanos (setembro) do mesmo ano. Ambas as didascálias indicam que a segunda apresentação da peça (e do primeiro prólogo transmitido) se daria cinco anos mais tarde, nos jogos fúnebres em homenagem ao político Lúcio Emílio Paulo realizados em 160 a. C. Cf. acima notas às didascálias.

²¹⁹ *Nouast...nouum* (*Hec.* 1-2): note-se o jogo de palavras em *haec cum data nouast/ nouum interuenit uitium*, *Hec.* 1-2 (lit. “quando foi apresentada como nova, interveio um novo impedimento”), uma vez que o adjetivo é empregado, conforme apontam estudiosos (e.g. Thomas 1887, p.6 e Goldberg 2013, p. 88) em sentidos diferentes. Com a tradução que propomos, não se pôde recuperar a paranomásia. No entanto, procuramos de certo modo evocar a repetição mais adiante, na tradução de *iterum...iterum* (*Hec.* 7). A reiteração e brincadeira presentes nesses versos terencianos funcionam como um recurso que, segundo lembram vários estudiosos (por exemplo, Ireland 1990, p.105), é usado também para cativar a audiência das peças. Tais jogos de palavras são bastante frequentes nos prólogos das comédias latinas, conforme nos lembram Thomas (1887, p.7), Carney (1963, p.27) e Goldberg (2013, p. 88).

²²⁰ *Vitium*: seguindo Donato, estudiosos como Thomas (1887, p. 6) enfatizam que “*uitium* no sentido de ‘impedimento’ é um termo da linguagem augural”; Ireland (1990, p. 106) traduz como “inauspicious event”, compreendendo-o da mesma forma, cf. ainda Goldberg (2013, p. 88).

²²¹ *Calamitas*: o termo, como lembra Thomas (1887, p. 6), originalmente se refere a desastres relacionados às colheitas (cf. *OLD* 1), donde “desastre”, “calamidade” (*OLD* 2). Como *uitium* (cf. nota acima), a palavra faz parte da linguagem augural, cf. Carney (1963, p. 31), que discute o efeito de seu uso na argumentação do segundo prólogo (ver abaixo nota a *Hec.* 30).

²²² *Populu’ studio stupidus*: também nessa passagem latina há notável aliteração, que, segundo Ireland (1990, p. 105), “sublinha uma descrição nada elogiosa da audiência”. *Populus*: Parker (1996, p. 594) refuta essa interpretação geral quando discute o sentido da palavra *populus* aqui: “*populus* refers not to the audience, but to a ‘crowd’ that broke in”; Lada-Richards (2004, p. 56, n. 5) reconhece que se pode tratar também de uma multidão que invade o teatro, mas, em sua leitura do texto latino, não exclui a possibilidade de que a população já dentro do teatro poderia estar interessada no outro espetáculo; Goldberg (2013, p. 88) nega que haja um sentido pejorativo no uso do termo *populus* na passagem, mas (2013, pp. 88-89) aponta a falta de evidências que corroborem essa leitura de Parker. *Stupidus*: a maioria dos estudiosos consultados prefere ver na palavra *stupidus* não o sentido de “tolo”, “estúpido” (*OLD* 2), mas sim o de “surpreso”, “admirado”, “estupefato” (*OLD stupidus* 1b: “numbed by an emotional shock, stunned, spellbound”), cf. Thomas (1887, p. 7), Stella (1936, p. 48), Carney (1963, p.27) e a tradução de Ireland (1990, p. 27): “the audience in fact, all agog with eagerness, had its attention fixed upon a tight-rope walker”. Em todo caso, a atenção e expectativa (referidas em *studium*) estariam direcionadas para o espetáculo vizinho. Sobre isso, cf. nosso estudo introdutório, na seção “*Populus*: estúpido ou estupefato?”.

²²³ *Animum*: nesse contexto a palavra *animus* pode significar “atenção dirigida a algo ou alguém”, cf. *OLD* 6: “the mind as directed to a particular object, attention”; Carney (1963, p. 27).

inédita [5]. E quem a escreveu, para que pudesse de novo vendê-la,²²⁵ não a quis apresentar de novo.²²⁶ Outras comédias dele vocês conhecem; peço que passem a conhecer esta.

²²⁴ *Funambulo*: sobre o gosto popular por esse tipo de espetáculo em épocas posteriores de Roma antiga, cf. Horácio *Ep.* 2.1, 210; Juvenal, *Sat.* 3,77; 14, 266, Agostinho, *Ep.* 120.5 (com possíveis referências a Terêncio, cf. Goldberg 2013, p. 88). Taylor (1937) toma a passagem terenciana como evidência da organização e distribuição dos diversos tipos de espetáculos em Roma antiga; mas, cf. Jory (1986, pp. 537-9). Sandbach (1982, p. 135), afirma “funambulism was an art less widely acclaimed than pugilism” e interpreta que, por isso, a referência a esse tipo de espetáculo nesse prólogo teria como efeito depreciar o gosto da audiência prévia (ao passo que o segundo, referindo-se a lutas de boxe, reconheceria a motivação do público em preferir o pugilismo à peça). Sentimos falta de maiores dados que fundamentassem essa distinção, que o estudioso propõe de maneira um tanto sumária em sua conclusão. Lada-Richards (2004), discute o prólogo à luz do contexto de espetáculos de massa, nomeadamente, à luz do tema mais amplo “‘Theatre’ versus ‘sub-Theatre’”(p. 56).

²²⁵ *Iterum referre ut iterum possit uendere*: não é consensual (cf. Ireland 1990, p. 105) o sentido preciso da declaração de que o poeta resolveu vender mais uma vez a peça já estreada, mas interrompida (em lugar de ter continuado após a interrupção). Para alguns estudiosos (como Thomas 1887, p. 6; Carney 1963, p. 29; o próprio Ireland 1990, 105 e Goldberg 2013, p. 89), os versos afirmam que o poeta não teria sido movido por lucro, i.e. tais estudiosos defenderiam de tal acusação o autor de *Hecyra*. Para outros estudiosos, há ali uma irônica afirmação no sentido contrário, como lê Stella (1936, p. 48): “o poeta (...) ama se declarar avaro”. Acerca do contexto de venda das peças aos edis (que as compravam para os festivais em Roma antiga), cf. Beare (1964, pp. 154-57) e Goldberg (2013, pp. 2-4).

²²⁶ *Iterum...iterum* (*Hec.* 7): buscamos recuperar aqui tanto a repetição do termo, quanto a recorrência do adjetivo *nouus*, referido na nota a *Nouast...nouum* (*Hec.* 1-2); *referre*: “reapresentar” um espetáculo (*Hec.* 29. 38, *OLD* 16, “revive”, Goldberg 2013, p. 89).

Prólogo II²²⁷

É como orador²²⁸ que venho até vocês, vestido com figurino²²⁹ de prólogo. Permitam-me ser um embaixador persuasivo²³⁰, para que, velho [10], me seja lícito usar de minha prerrogativa, prerrogativa²³¹ da qual usei quando mais novo, ao fazer com que peças que, quando eram inéditas, haviam sido expulsas do palco²³² se estabelecessem²³³, - de modo a evitar que os *scripts*²³⁴ se evanescessem junto com o autor.

²²⁷ O segundo prólogo foi feito para a terceira reapresentação, que teria ocorrido no mesmo ano da segunda, 160 a. C., segundo as didascálias transmitidas (cf. acima notas a ambas).

²²⁸ *Orator*: pode-se entender o termo em seu sentido arcaico, como embaixador, legado (*OLD* 1: “an envoy, ambassador, spokesman”; cf. ainda *Stich.* 490; Cardoso 2006, p. 154). Assim interpretam o comentador do século IV d. C. Donato (*ad. loc.*, remetendo à comédia plautina *Poen.* 384), Thomas (1887, p. 7), Stella (1936, p. 48) e Carney (1963, p. 29), cf. também nota abaixo a *iure*. No entanto, preferimos ler o vocábulo numa conotação mais propriamente jurídica, como orador, advogado (cf. *OLD* 2, “a public speaker, orator, advocate”), quando traduz *orator ad uos uenio* como “I come before you (...) to plead a case” (1990, p. 27) e comenta: “lit., ‘as an orator’, underlining the oratorical nature of the second prologue with its balance of syntax and phrasing” (1990, p. 106). O sentido de advogado, com tom legalista e uma “forensic pose”, é a leitura de Ireland e é defendida por Goldberg (2013, p. 89).

²²⁹ *Ornatus*: “costume, garb, get-out” (*OLD* verbete “*ornatus*”, sentido 1, em que se elencam passagens do texto plautino em que o termo denota “figurino”). Thomas (1887, p. 7) lembra que a aparência do enunciador do prólogo é referida na comédia plautina *O pequeno cartaginês* ou *Pênulo* (*Poen.* 126). O jogo de palavras e aliteração em *orator... ornatus* pode destacar a oposição dos termos (Thomas 1887, p. 7), talvez brincando com os diferentes estatutos sociais de um ator e de um embaixador em Roma antiga (cf. Edwards 1993; Dupont, 1985). Sobre efeitos de referência a figurino em comédias de Plauto, cf. Cardoso (2005, pp. 263-331).

²³⁰ *Exorator*: “one who succeeds by his entreaties, a successful suppliant” (*OLD*, o único exemplo para o verbete é precisamente essa passagem). O termo latino reaparecerá apenas em glosas ou referências ao verso em apreço, cf. “*exorator*”, *ThLL*), ao passo que o verbo *exorare* (*OLD* “to win over by entreaty, prevail upon, persuade”) registra-se desde Plauto (cf. por exemplo *Asin.* 687; *Aul.* 309). *Orator...exorator* constitui uma paranomásia enfática (Thomas 1887, p. 7), talvez algo como “orador...super-orador”. Uma construção terenciana semelhante pode-se ver em *Ándria*: *gnatam ut det oro, uix que id exoro*, “peço que dê a filha, e a custo persuado-o disso” (cf. *ThLL*, verbete “*exoro*”). Goldberg (2013, p. 89) aponta ecos do verbo, que é registrado também na forma de *orare*, no texto da peça *Hecyra*: *Hec.* 116, 338, 445, 498, 686, 809.

²³¹ *Iure...quo iure*: aqui temos mais uma referência ao contexto jurídico neste prólogo. Donato (*ad. loc.*), que, como vimos, entende *orator* como embaixador, faz aqui alusão a uma prerrogativa de embaixadores, a imunidade diplomática (*ius gentium*). Reproduzimos aqui, por nós traduzido, o texto donatiano: “deve-se ouvir uma referência ao ‘direito dos povos’; não é lícito que um *orator* sofra injúria. Portanto, é para que não fosse expulso que ele não se denomina ‘prólogo’ e sim ‘embaixador’” (*Oratorem (= legatum) audire oportere ius gentium est; oratorem non licet iniurem pati. Ideo ergo ne expellatur, non se prologum sed oratorem nominat*). A passagem de Donato é mencionada por Stella (1936, p. 7). Nesta frase, o pleonasma causado pela repetição do termo em oração relativa (em que já se apresentaria um pronome a ele referente) é comentado por Karakasis (2005, p. 75), que o interpreta como típico de falas de personagem velho: “This lengthy form of expression is again restricted in the speech of old people in Terence, especially to that of Lucius Ambivius in the prologues of *Heautontimoroumenos* and *Hecyra* (two out of three examples)”. O exemplo em *Heaut.* 20–1 seria *habet bonorum exemplum, quo exemplo sibi licere [id] facere* (grifo nosso). Como vários outros estudiosos, Karakasis assume que o enunciador do prólogo seria o já experiente ator Lúcio Ambívio (cf., porém, nossa nota a *pretio me*, *Hec.* 57).

²³² *Exactas*: o verbo *exigere* (*ex + agere*) aqui é usado num sentido especificamente relativo ao ambiente teatral: “to drive (a play or an actor) of the stage” (*OLD*, verbete “*exigo*”, 1b), como no prólogo de *Ándria*: *spectandae an exigendae*, “deve-se a elas assitir ou expulsá-las (do palco)” (*And.* 27). Cf. Thomas (1887, p. 8), Stella (1936, p. 50) e Goldberg (2013, p. 89). Ireland (1990, p. 26) mantém em sua tradução uma imagem concreta para indicar a reprovação do espetáculo: “I was driven from the stage”.

Nas peças que primeiro ensaiei²³⁵ - as de Cecílio²³⁶ (então inéditas) -, por vezes eu fui banido do palco, por vezes me mantive de pé com dificuldade [15]. Já que eu sabia que a sorte nas artes cênicas²³⁷ é duvidosa, foi guiado por incerta esperança que me encarreguei de algo com certeza trabalhoso²³⁸. Comecei a encenar as mesmas peças, para que eu pudesse, com meu empenho, ensaiar outras, inéditas, do mesmo autor, evitando demovê-lo de seu empenho²³⁹. Consegui que a elas se assistisse. Uma vez conhecidas, [20] fizeram sucesso²⁴⁰. Assim restitui à sua posição um poeta que, pela injúria dos adversários²⁴¹, já estava praticamente demovido de seu empenho, do trabalho

²³³ *Inueterascerent*: *inueterascere* é literalmente “tornar-se *uetus* (‘velho’), i.e. “arraigar-se”, “estabelecer-se” (“to become long-standing, become stabilished or customary”, é o significado em que se indica o passo de *Hecyra* no *OLD*, *inueterasco*, sentido 2); Goldberg (2013, p. 89) interpreta o enunciado como “to grow old in the repertoire”. Note-se o contraste entre a raiz do termo (que vem de *uetus*, “velho”) e o adjetivo *nouas* (cf. Thomas 1887, p. 8; Carney 1963, p. 29).

²³⁴ *Scriptura*: aponta-se aqui, como em *Hec.* 24, o uso do substantivo abstrato (literalmente “os escritos”) em lugar do concreto, i.e. “as peças” (Stella 1936, p. 50; Carney 1963, p. 29), as “obras” (como traduz Ireland 1990, p. 27). Consideramos que o termo “script” (que o *Houaiss* define como “roteiro”), ainda que num registro mais informal do que seria em latim *scriptura*, pode dar conta dessa sinédoque em português, mantendo a referência à dramaturgia.

²³⁵ *Didici*: ao verbo *discere* (“adquirir conhecimento ou habilidade em algo”, “aprender”, cf. *OLD* 1) não se apresenta no *OLD* um sentido especificamente ligado a peças teatrais. No *ThLL*, o passo é referido ao sentido 1, de “aprender”, instruir-se em algo, remetendo-se à expressão *partes discere* (Ter. *Heaut.* 10), que podemos traduzir como “aprender os papéis” i.e. “decorar as falas” (Goldberg 2013, p. 90 “the actor task, i.e. to learn (and thus play) a part”). Thomas (1887, p. 8), Stella (1936, p. 51) e Goldberg (2013, p. 90) lembram a expressão correlativa *docere fabulam*, que, segundo o *OLD* (*doceo*, sentido 5) significa “produzir uma peça” (Cic. *Brut.* 72; *Tusc.* 4.67; Donato em nota a *Hec.* 56). Stella (1936, p. 51) propõe “recitar” como tradução; Carney (1963, p. 29), “(learned and) played”; Ireland (1990, p. 26) traduz mais diretamente por “atuar”, “representar” (“I first acted in...”). Preferimos manter o sentido de “aprender”, usando o verbo “ensaiar”, tipicamente empregado por atores de hoje em dia, em referência à sua prática quando do estudo das peças.

²³⁶ *Caecili*: Cecílio Estácio (*Caecilius Statius*), famoso (e bem sucedido!, cf. e.g. Lada-Richards 2004, p. 72) poeta cômico que floresceu no período entre a geração de Plauto e de Terêncio. Para uma análise dos fragmentos restantes de sua obra, cf. Wright (1974). Entre os testemunhos antigos sobre Cecílio, cf. Aulo Gélcio 15.24; Cic. *Opt. Gen.* 1.2; Suet. *Vit. Ter.* 29-35; Cf. discussão em Ireland (1990, pp. 127-28); Goldberg (2013, p. 90).

²³⁷ *Fortunam... scaenicam*: procuramos manter a expressão mais literalmente. O sentido do verso é apresentado de modo mais fluente na versão de Ireland (1990, p. 27) que traduz *quia scibam dubiam fortunam esse scaenicam* (*Hec.* 16) como “because, however, I knew that theatre was a risky business”.

²³⁸ *Spe incerta certum mihi laborem sustuli*: lit. “sustentei com uma esperança incerta um trabalho certo”; diversas traduções dentre as consultadas procuraram manter a antítese *incerta/certum*: “je pris sur moi, pour incertains espoirs, une charge certaine”, Marouzeau (1947, p. 28); “I undertook the certainty of hard work with no certainty of success”, Ireland (1990, p. 27).

²³⁹ *Studiose ... studio*: a redundância é mais uma vez enfática. Notamos que o termo *studium*, usado no primeiro prólogo em referência à platéia (*populu' studio stupidus*, *Hec.* 4), aqui se refere ao ator e à profissão (Carney 1963, p. 30) ou, em outras palavras, à arte do poeta dramático. *Studium* denotando a arte ou ofício do poeta se encontra também no prólogo da comédia terenciana *Formião* (em *Pho.* 1-2 e em *Pho.* 18, verso com semelhante jogo de palavras com o termo, cf. Thomas 1887, p. 51; Stella 1936, p. 51; Carney 1963, p. 30; Goldberg 2013, p. 91).

²⁴⁰ *Placitae sum* (*Hec.* 21): lit. “agradaram”; cf. nota à expressão *non est placita* na didascália I.

²⁴¹ *Aduorsarium*: aqui é registrado pela primeira vez nos prólogos da peça *Hecyra* a figura de adversários de um poeta dramático (no caso, contrários a Cecílio). Nesse verso, não se trata propriamente do público da peça, mas de poetas rivais, tais os quais referidos como opostos a Terêncio em prólogos de outras comédias de sua autoria (cf. prólogo de *Ándria*, v. 1). Note-se a forma arcaica de genitivo plural (em *-um*,

e da arte dramática.²⁴² Porque, se eu tivesse rejeitado seus *scripts* na época da apresentação²⁴³ e tivesse desejado me ocupar em dissuadi-lo [25] - para que a ficasse à toa (ao invés de se dedicar ao trabalho)²⁴⁴ -, eu facilmente o teria dissuadido²⁴⁵ de escrever outras peças.

Agora vou pedir algo a vocês: por consideração a mim, com boa vontade²⁴⁶, prestem atenção. Trago novamente até vocês *A Sogra*, esta peça que nunca me foi permitido representar em ambiente de silêncio²⁴⁷, tamanha foi a calamidade²⁴⁸ que a

em lugar da em *-orum*, forma regular para a segunda declinação em latim clássico), não rara em comédias do período (cf. Thomas 1887, pp. 8-9; Stella 1936, p. 51; Carney 1963, p. 30).

²⁴² *Arte musica* (*Hec.* 23): o termo *musicus* denota algo relacionado às musas, ou às artes de que elas são patronas (*OLD* 1), em especial à arte poética (*OLD* 1). É empregado mais especificamente em referência à arte dramática também em outros dois prólogos terencianos: o de *Autoflagelador* (*Heaut.* 23) e de *Formião* (*Pho.* 17), portanto foi nesse sentido que compreendemos a expressão *ars musica* aqui. No sentido de música propriamente dita (*OLD*, *musicus*, 2), a expressão *in musicis* é referida na comédia terenciana *Eunuco* (*Eun.* 476-7). Carney (1963, p. 30) entende tal expressão no prólogo de *Hecyra* como uma referência ao acompanhamento musical durante a apresentação das comédias. Esse acompanhamento é, como vimos, mencionado na didascália de *Hecyra* (v. 4). Como vimos, as didascálias de *Hecyra* se referem ao acompanhamento musical (cf. acima nota a *tibiis paribus* e seguinte). Além disso, Goldberg (2013, p. 91) aponta que mais da metade dos versos de *Hecyra* são compostos em metro a que caberia acompanhamento musical. Sobre a questão da música em Terêncio (mais baseada em senários iâmbicos) em contraste com a exuberância de Plauto, cf. Moore (2012, pp. 15-6).

²⁴³ *In praesentia*: a maioria dos estudiosos consultados interpreta a expressão como “naquele momento”, respaldando-se em *Heaut.* 962, *Adel.* 222, Tito Lívio 21, 57, 3 (cf. Carney 1963, p. 30; Goldberg 2013, p. 92) como paralelos que embasariam esse entendimento. Notem-se as traduções (grifos nossos): “si yo entonces hubiera despreciado su producción” (Rubio 1992, p. 30); “but if **at the time** I had rejected his works” Ireland (1990, p.27). Stella (1936, p. 52) propõe que se interprete como a expressão “subitamente”, “sem mais”, “imediatamente”.

²⁴⁴ *In otio esset potius quam in negotio*: lit. “a estar preferivelmente no **ócio** do que no **negócio** (grifos nossos)”. Mais uma notável antítese nesse prólogo. O tema do *otium* é uma das semelhanças entre esse prólogo e o de *Formião* (*Pho.* 2): *transdere hominem in otium* (Thomas 1887, p. 9); a mesma antítese registra-se em *Adelfos* (*Adelf.* 20).

²⁴⁵ *In deterrendo...deterruissem*: mais uma enfática repetição, que aqui marca a “lógica” do argumento do enunciador do prólogo.

²⁴⁶ *Aequo animo*: o apelo à *aequanimitas*, i.e. à boa vontade, favorecimento (*OLD* 1) ou tranquilidade (*OLD* 2) do público é um tipo de *captatio benevolentiae* que se registra também no prólogo de *Formião* (*Pho.* 30-34) – em passagem que é vista como uma referência específica ao prólogo de *Hecyra* – em *Adelfos* (*Adel.* 24), *Autoflagelador* (*Heaut.* 35-40) e *Ándria* (*And.* 24-27) (cf. Stella 1936, p. 52, em nota a *Hec.* 31, e Goldberg 2013, p. 92). Cf. ainda discussão em Lada-Richards (2004, p. 58) quanto ao *tópos* na história do teatro europeu.

²⁴⁷ *Per silentium*: a tendência de se ver em passagens como tais uma descrição realística de uma especial inquietude e falta de civilidade do público romano ainda se apresenta em alguns estudos (ver, por exemplo, Goldberg 2013, p. 92, em nota ao verso e pp. 4-6). Mas essa leitura tem sido relativizada há algumas décadas (cf., quanto aos prólogos de Plauto, e.g. Taladoire 1956, pp. 26-30). Em seu lugar, pode-se fazer uma leitura mais irônica da passagem. Embora considere a passagem em questão como uma evidência de que o público romano poderia ser ruidoso (e apresente como paralelo o prólogo da comédia *Pênulo*), Ireland (1990, p. 107) qualifica a descrição como exagerada (“more comic exaggerated description”).

²⁴⁸ *Calamitas*: a palavra já foi empregada no primeiro prólogo desta comédia (*Hec.* 2), em referência às perturbações da primeira apresentação. Carney (1963, p. 31) aqui comenta a hábil escolha por um termo da linguagem augural: “it suggests that a freak of chance had brought failure to previous performances and thus reflects neither on the play nor on the critical abilities on the audience”. Vimos que Goldberg (2013, p. 88) também interpreta assim a referência a *uitium* (*Hec.* 2), no prólogo anterior.

assolou²⁴⁹ [30]. Se for um colaborador em nosso esforço, o discernimento²⁵⁰ de vocês há de abrandar²⁵¹ tal calamidade.

Quando pela primeira vez comecei a representar esta peça, adveio a fama de uns boxeadores²⁵² (e também a perspectiva de haver um espetáculo de equilibrista)²⁵³. O aglomerado de acompanhantes²⁵⁴, o barulho, a gritaria das mulheres [35] fizeram com que eu saísse do palco antes da hora.²⁵⁵

Quanto a esta nova²⁵⁶ peça, a meu velho hábito comecei a recorrer, a título de experiência²⁵⁷: trago-a de novo ao palco²⁵⁸. No começo²⁵⁹ eu faço sucesso²⁶⁰; entretanto,

²⁴⁹ *Opressit*: o verbo denota súbito desastre (“idé de soudaneité et de violence”, comenta Thomas 1887, p. 9).

²⁵⁰ *Intellegentia*: estudiosos discordam levemente sobre que tipo de elogio faz Terêncio a seu público nessa passagem. O verso é citado entre os exemplos elencados no sentido 2 ao termo *intellegentia*, no *OLD*, que se refere a faculdades intelectuais (“intellectual keenness, cleverness, intelligence”). Thomas (1887, p. 9) prefere ver no termo uma referência a bom gosto (“intelligence de ce qui est beau”, “gôut éclairé”), apontando paralelo no prólogo de *Ândria* (*intellegendo*, *And.* 17); já Ireland (1990, p. 29) traduz como bom senso (“good sense”), sentido em que entende Stella (1936, p. 53): (“senno, bom giudizio, discrezione”), que aponta como paralelo, outros elogios ao público em *Formião* (*Pho.* 33-34). “Discernimento”, que consta no primeiro sentido previsto ao termo no *OLD*, pareceu-nos uma palavra que, em português, pode dar conta dos diversos significados aventados. Quanto a essa passagem, Lada-Richards (2004, esp. p. 62), discute o que ela chama de estratégia de inclusão (“language of inclusiveness”) do público, como fonte da retórica que o prologuista emprega. Cf., sobre isso, a seção 2.2 “Novamente nova?” deste estudo.

²⁵¹ *Sedabit*: o verbo reforça a ideia de adversidade referida com o termo *calamitas*. A passagem é citada no sentido 2d, previsto ao verbo *sedare* no *OLD* (verbetes “*sedo*”): “to reduce the violence of, allay, relieve, mitigate (...) (adverse conditions)”.

²⁵² *Pugilum gloria*: “la notizia di uno spettacolo di pugilato” (Stella 1936, p. 53); “much talk of a boxing match” (Carney 1963, p. 31, que segue Lindsay, *Classical Quarterly* 25, 1931, p. 144). Thomas (1887, p. 9) propusera “um grande desfile de atletas” (une grande parade d’athlètes”). Ireland (1990, p. 107) questiona o fato de tal espetáculo não ser mencionado como primeiro no primeiro prólogo. Cf. sobre tais espetáculos e festivais, ainda Cícero (*Leg.* 2.38) que distingue os locais de competição atlética e artística; e Horácio (*Ep.* 2.1, 185-6) que indica lugares em comum, cf. também Goldberg (2013, p. 93).

²⁵³ Cf. nota a *funambulo*, acima.

²⁵⁴ *Comitum conuentus*: Ireland (1990, p. 29) traduz: “crowds of supporters” (assim também Goldberg (2013, p. 93) entende a expressão). Estudiosos discutem (cf. Stella 1936, p. 53) quanto a que tipo de “acompanhante” (*comes*) o prólogo se refere: se a escravos e clientes que estariam juntos dos patronos dentro do teatro (Thomas 1887, p. 9, remete por exemplo a *Hec.* 823; cf., no mesmo sentido, Carney 1963, p. 31), ou se aos fãs que acompanhavam os gladiadores (como interpreta Ireland 1990, p. 108); Goldberg (2013, p. 93) aponta a inconclusividade da discussão. Ela é, contudo, relevante para a caracterização do público terenciano, conforme discorremos no estudo introdutório, seção 2.1 - *Populus*: estúpido ou estupefato.

²⁵⁵ Sandbach (1982) ressalta o fato de que, diferentemente do que se costuma dizer dessa narrativa (inclusive em importantes obras de referência sobre teatro romano, como Beare 1964, p. 173; e Duckworth 1994, p. 60), em nenhum momento dos prólogos se afirma que o público terenciano deixa o teatro de *Hecyra* (é o que ressalta Sandbach 1982, p. 134, n. 1). De fato, nesse verso (*Hec.* 36) se afirma que o ator é quem deixara o palco, conforme aponta Sandbach (1982, p. 135). Gilula (1978, pp. 45-49) e Parker (1996) também questionam a usual referência à evasão da plateia. Cf., ainda, discussão em Lada-Richards (2004, p. 57).

²⁵⁶ *Vetere in noua*: há aqui o hipérbato na disposição de *uetera* em primeira posição (qualificando a última palavra do verso, *consuetudine*) e antítese entre o adjetivo *nouus* e *uetus* análoga a vista em *nouas/inueterascerent*, *Hec.* 12). Mais uma vez nos prólogos de *Hecyra*, temos um jogo de palavras que enfatiza o caráter de novidade da comédia apresentada, cf. nota a *Hec.* 2.

²⁵⁷ *In experiundo ut essem*: a construção, não trivial, é explicada por estudiosos como equivalente a *ut experirer* (Thomas 1887, p. 10; Stella 1936, p.53; Goldberg 2013, p. 94) “para que eu experimentasse”.

quando chega o rumor de que se dariam jogos de gladiadores²⁶¹, o povo acorre [40], causa tumulto, grita, briga por lugar. Eu próprio, nesse meio tempo, não consegui me manter no meu posto.²⁶²

Agora não há confusão, mas sim paz²⁶³ e silêncio. A mim foi dada uma oportunidade para representar; a vocês foi dada a faculdade de prestigiar os jogos cênicos²⁶⁴ [45]. Não permitam que, por causa de vocês, a arte dramática seja privilégio de poucos.²⁶⁵ Façam com que a autoridade que vocês têm sirva de proteção e auxílio para minha autoridade.²⁶⁶ Se nunca estabeleci com ganância um valor para minha arte, e se estou convicto de que o maior lucro [50] é o de servir, ao máximo possível, ao interesse de vocês, permitam que eu consiga que, sob meu cuidado²⁶⁷, a dedicação do

Thomas (1887, p.10) interpreta o *ut* como explicativo “pois eu estava experimentando”; Carney (1963, p. 32), remetendo a *Hec.* 114, comenta um valor especial da construção: “*esse with in and the abl.[ativ] often has the force ‘to be occupied in doing’*”.

²⁵⁸ *Refero*: trata-se aqui da segunda apresentação, que teria ocorrido nos jogos funerais de Lúcio Emílio Paulo, em 160 a. C., conforme referido nas didascálias I e II (ver notas a ambas).

²⁵⁹ *Primo acto*: a expressão latina certamente significa “no começo” ou “na primeira parte”, conforme apontam estudiosos (como Ireland 1990, p.108, Goldberg 2013, p. 94). O sentido moderno atribuído à palavra “ato” como parte de um espetáculo interrompida por intervalos (interpretação corrente à época de Thomas 1887, p. 10), denota uma estrutura certamente diversa do que acontecia nas peças da comédia paliata. Cf. sobre isso nota à primeira indicação de atos nesta tradução, bem como nosso estudo introdutório, seção 1.3 – Os manuscritos de *Hecyra*.

²⁶⁰ *Placeo*: cf. nota a *non est placita* na didascália I.

²⁶¹ *Gladiatores* (*Hec.* 40): “o principal entretenimento nos funerais de aristocratas”, afirma Goldberg (2013, p. 94), ressaltando que outros depoimentos sobre funerais de Paulo Emílio não mencionam peças de Terêncio. Goldberg (2013, p. 94) comenta *ad loc.*: “gladiators and actors necessarily shared the space available for funerals in the forum”.

²⁶² *Tutari locum*: note-se a brincadeira com os sentidos do termo *locus* (lugar físico, ou, figuradamente posição, estatuto) nas passagens *de loco* (*Hec.* 41)/ *meum...locum* (*Hec.* 42): na primeira instância, o termo é referente à disputa dos espectadores por lugares na plateia; na segunda, diz respeito à presença do ator em cena, que não consegue manter seu lugar, sua posição (“*défendre* (manter) sa position, c’est a dire, rester en scène”, Thomas 1887, p. 10). Stella (1936, p. 54) destaca em *tutari locum* uma metáfora bélica (“manter-se em seu posto”) já antecipada no verbo *pugnare* (“lutar”). Cf. ainda *Hec.* 21, em que se faz referência ao *locus* (estatuto, posição) do poeta. Goldberg (2013, p. 94) atenua o sentido em *meum... locum I* (*Hec.* 42): “‘my position’, with a vaguely military ring” (*OLD* 5d).

²⁶³ *Otium*: o termo (*Hec.* 42) aqui é evocado no sentido de “paz”, “segurança”, “tranquilidade” (*OLD* 4 a e b), apresentado no prólogo como positivo, cf. *Hec.* 21 (*in otio*), verso em que *otium* denota ociosidade, falta de ocupação (*OLD* 5).

²⁶⁴ *Ludos scaenicos*: festivais dramáticos (*ludi scaenici*, cf. *OLD* verbete “*ludus*”, 3). Goldberg (2013, p. 95) lembra que nesse verso (*Hec.* 45) a expressão é registrada pela primeira vez em língua latina (cf. ainda *ThLL* verbete “*ludus*”).

²⁶⁵ *Artem musicam*: cf. nota acima ao verso *Hec.* 23; *recidere ad paucos*: pede-se ao público que não deixe que a arte dramática seja monopolizada, ficando na mão de uns poucos poetas (cf. Stella 1936, p. 54; Carney 1963, p. 33; Ireland 1990, p. 108; Goldberg 2013, p. 95). Aqui, certamente embasada em comentário de Donato *ad loc.*, Lada-Richards (2004, p. 63) nos ajuda a perceber a especial estratégia de se conferir ao espectador não apenas o poder de redimir do fracasso a peça *Hecyra* (acima referido), mas ainda de atribuir a ele um papel ainda mais importante: “spectators are now invested with the role of guardians of a precious and noble cultural tradition”.

²⁶⁶ *Vostra auctoritatem... meae auctoritati* (*Hec.* 47-48): Goldberg (2013, p. 95) mais um jogo com sentidos diversos de uma mesma palavra: respectivamente, “influence” (*OLD* 7) e “guidance” (*OLD* 5).

²⁶⁷ *In tutelam meam*: lit. “sob minha tutela”, “sob minha proteção”; o ator se coloca como patrono do poeta (Goldberg 2013, p. 96).

poeta se una à confiança de vocês, para que não se escarneça dele, cercado-o injustamente de injustos.²⁶⁸

Por minha causa, apoiem esta causa²⁶⁹ e façam silêncio [55], a fim de que a outros apraza escrever e que eu fique desimpedido, para poder ensaiar novas²⁷⁰ peças depois desta, compradas com meu dinheiro²⁷¹.

²⁶⁸ *Inique iniqui*: mais uma brincadeira com paronomásia (Thomas 1887, p. 11) sublinha a linguagem artística desse prólogo.

²⁶⁹ *Mea causa causam accipite*: novamente temos o uso de consecutivo de um termo, que é empregado, porém, com sentidos diferentes a cada instância; em *mea causa*, o termo *causa* significa “consideração”, “respeito”; em *causam accipite* temos uma expressão jurídica (“aprovem a causa”). Como vimos nas notas acima, esse recurso poético é registrado mais de uma vez nos prólogos de *Hecyra* (cf. *Hec.* e.g. 2, 41-42), cf. Thomas (1887, p. 11), Goldberg (2013, p. 96). Aqui, a segunda ocorrência de *causa*, ressalta o sentido jurídico do discurso do prologuista como o de um “orador” (cf. interpretações do termo *orator*, em nota a *Hec.* 1).

²⁷⁰ *Nouas*: a recorrência do adjetivo *nouus* nesse verso final marca a importância que a novidade, o ineditismo toma na argumentação desenvolvida nos prólogos dessa comédia. Neles, o termo se registra nos versos 2, 5, 12, 14, 19, 37 e 57.

²⁷¹ *Pretio...meo*: o ator que enuncia o prólogo se apresenta aqui como sendo também uma espécie de empresário ou produtor teatral. Em *Eunuco* 20 comenta-se que os edis é que comprariam as peças, mas, conforme pondera Goldberg (2013, p. 96), não se sabe se a transação comercial se daria diretamente com o dramaturgo ou com o produtor teatral. De acordo com a didascália I (linha 10), a peça teria sido encenada pelo ator Ambívio Turpião (*Ambiuius Turpio*): cf. acima nota a *egit Luc. Ambiuius Luc. Sergius Turpio*. Estudiosos interpretam que ele seria o ator que enuncia o prólogo e, portanto, o produtor teatral. Não foi possível, em nossa tradução, reproduzir a repetição do termo *pretius*, registrado em *Hec.* 49 e, em seguida, aqui (*Hec.* 57).

Ato I²⁷²Filotes e Sira²⁷³:

Fi. Por Pólux²⁷⁴, Sira, quão poucos²⁷⁵ amantes fieis²⁷⁶ às meretrizes você encontra por aí!²⁷⁷ Veja o Pânfilo, que mora aqui²⁷⁸: tão solenemente, de um modo que qualquer um acreditaria, jurava à Báquide²⁷⁹ que nunca, enquanto ela vivesse, se casaria²⁸⁰. E não é que se casou!²⁸¹

²⁷² A divisão da peça em atos se encontra já nos manuscritos de *Hecyra* e os atos são referidos no século IV de nossa era por Donato (cf. seu comentário a *Hecyra Praefatio* II 3). Contudo, diferentemente do que ocorre com a Comédia Nova grega (em cujos manuscritos a palavra “chorus” assinala o intervalo musical entre os atos), não há evidências de que tais interrupções haveria nas peças à época de Terêncio. Portanto, tende-se a pensar que tais indicações de atos não datam da época de Terêncio (séc. II a. C.) e sim remontam ao século posterior (I a. C., cf. Ireland 1990, p. 108 e Reeve 1983, pp. 417-8). Para discussão sobre a divisão de atos, cf. Beare (1964, pp. 186-208), Duckworth (1994, pp. 98-101), Marouzeau (1947, p. 29), Carney (1963, p. 32) e nosso estudo introdutório. Nos versos 58 a 197 (primeiro ato nas edições modernas da peça), predominam os senários iâmbicos, (“versos falados”), i.e. o mesmo metro do prólogo. Cf. nota supra ao início do primeiro prólogo e Beare (1964, p. 159).

²⁷³ Cenas em que uma meretriz mais velha aconselha uma mais jovem fazem parte do repertório da Comédia Nova. Cf. *Asin.* 504-44; *Cist.* 78-81; *Most.* 184-247 (Goldberg 2013, p. 96).

²⁷⁴ *Pol.* lit. “por Pólux”, expressão interjetiva (bastante usada em comédias da *fabula palliata*, cf. Cardoso 2006, p. 99), referindo-se ao deus Pólux, irmão de Castor, ambos filhos de Leda e de Júpiter na mitologia greco-romana. Sobre as referidas divindades, cf. verbetes “Castor” e “Polux”, que remetem ao verbete “Dioscurus” em Grimal 1951.

²⁷⁵ *Per...* *quam*: tmese da palavra *perquam* (Goldberg 2013, p. 97).

²⁷⁶ *Fidelis...amatores*: a inconstância das *meretrices*, não dos amantes, é uma queixa mais comum na comédia (cf. *Eun.* 46-56); a inversão dessa convenção traria uma perspectiva inesperada (Goldberg 2013, p. 97).

²⁷⁷ *Reperias ... euenire amatores*: lit. “você vê surgir por aí” (*euenire* sair de; vir para fora, *OLD* 1: “to come out, emerge, issue”), “turn out” (Ireland 1990, p. 31). Para exemplo de uso de segunda pessoa do singular indefinida com sentido generalizante em nosso autor, cf. *And.* 460 (Goldberg 2013, p. 97).

²⁷⁸ *Hic Pamphilus*: lit. “este Pânfilo”, concordamos com a explicação de Thomas (1887, p. 12): “esse pronome designa com frequência entre os poetas cômicos uma pessoa ausente, mas cuja casa se encontra sobre o palco” (cf. no entanto Goldberg 2013, p. 97, que entende que Filotes teria gesticulado em direção à casa de Pânfilo). Sobre o uso cuidadoso de pronomes dêíticos na comédia de Plauto e de Terêncio, cf. Lindsay 1950, p. 45).

²⁷⁹ *Quam sancte, uti*: a exclamação de Filotes é parentética, isto é, a meretriz descreve o juramento antes de explicitar o que se jurou (Goldberg 2013, p. 97).

²⁸⁰ *Ducturum*: equivale à oração infinitiva (*se ducturum esse*); a omissão do verbo *esse* e da partícula *se* confere certa coloquialidade ao texto, cf. Plauto, *Cist.* 98 (Goldberg 2013, p. 97, que remete a De Melo 2007, pp. 149-54).

²⁸¹ *Em*: nesse caso, trata-se de um demonstrativo que, como aponta Goldberg (Goldberg 2013, p. 98) “implica algum tipo de gesto (e.g. *Eun.* 237-8 *em quo redactus sum*, ‘veja ao que eu estou reduzido’)”. O resultado é um coloquialismo enfático, que transmite vivacidade ao texto poético. Para Goldberg (baseado em Luck 1964, p. 62; Müller 1997, pp. 115-7), o termo seria originalmente um imperativo do verbo *emere* “pegar”. O termo pode ser entendido como uma forma arcaica de pronome de valor anafórico (cf. *OLD em*¹, entrada que remete ao verbete “*is*”, de que *em* é acusativo masculino singular) - tal como interpreta Thomas (1887, p. 12); nesse caso, entendemos que, como pronome, a partícula seria um acusativo de exclamação, que pressuporia (segundo Ernout&Thomas 1989) um verbo de visão “[veja como] ele...”; como interjeição, o sentido é parecido: “olha só” (cf. “look at this/that”, *OLD em*²). A partícula *em* pode ainda ser tomada como uma interjeição (equivalente a *hem*, em alguns manuscritos, cf. *OLD em*²), como vê Carney (1963, p. 36), também um coloquialismo bastante encontrado nos poetas cômicos (para exemplos também em Cícero e Apuleio, cf. *OLD em*²).

Si. Mas, francamente²⁸², é por isso que eu a aconselho e também exorto:²⁸³ não tenha pena²⁸⁴ de nenhum deles; (65) mas, ao contrário, espolie, mutila e faça em pedacinhos²⁸⁵ aqueles que você tiver em mãos.

Fi. Não devo fazer nenhuma exceção²⁸⁶?

Si. Nenhuma! Pois eu garanto que nenhum deles²⁸⁷ vem até você sem estar pronto para, usando de todo o charme que tiverem, satisfazer seu desejo, pelo menor preço possível.²⁸⁸ (70) Então, você não vai armar contra eles²⁸⁹, queridinha²⁹⁰?

Fi. Mas, por Pólux, é injusto ser igual com todos.

Si. Mas, por acaso²⁹¹ é injusto se vingar dos inimigos, ou pegá-los da mesma forma que eles a tentam pegar?²⁹² Ah pobre de mim! (75) Por que não tenho a sua idade e beleza; ou você, o meu modo de pensar²⁹³?

²⁸² *Sedulo*: o advérbio (que também poderia denotar “com diligência”, “com zelo”) é registrado referindo-se à franqueza, sinceridade, também em outras peças da comédia paliata, como a plautina *Catulos* 886 (cf. “sincerely, without guile”, *OLD* sentido 1).

²⁸³ *Et moneo et hortor ne quouisquam misereat*: essa passagem, bem como *quin spolies mutiles laceres* (*Hec.* 65) são elencadas por Karakasis (2005, p. 68) como exemplos de pleonasmos típicos de fala de personagens mais idosas em Terêncio.

²⁸⁴ *Misereat*: Kauer&Lindsay (1929) emprega a forma impessoal do verbo apresentada na correção de Donato, e não *misereas*, presente no manuscrito A. Isso porque, no sentido de “ter compaixão”, “apiedar-se de”, a construção pessoal desse verbo tende a dar-se na forma depoente (seria aqui, por exemplo *misereatur*), conforme indica o *OLD* (verbo “*misereo*”, sentido 1; cf. Plauto *Pseud.* 378; Afrânio *com.* 417), Thomas (1887, p. 13), Goldberg (2013, p. 98).

²⁸⁵ *Spolies, mutiles, laceres*: vocabulário de teor bélico, cf. e.g. *spoliare*, “to strip (a defeated enemy) of arms, equipment, etc. (more loosely) to deprive of arms, disarms” (*OLD* sentido 2). A justaposição dos termos desse teor tem efeito hiperbólico crescente na fala da meretriz. Também se nota em Terêncio o uso de metáforas bélicas em fala de personagem de nível social mais baixo (como meretrizes e escravos) – recurso abundante em Plauto e denominado “glorificação (“Glorifizierung”) por Fraenkel ([1922] 2007, pp. 161-5). Sobre o emprego de vocabulário militar em contexto amoroso na comédia paliata, cf. Fantham 1972, 26-33. Goldberg (2013, p. 98) chama atenção para o tricólon assindético, apontando, entre outros exemplos, um fragmento de épica arcaica: *insulam integram urit, uastat, populatur* (Névio, *Bellum Punicum* fr. 32 Strzelecki). Costa (2014) recentemente estudou referências ao gênero épico na comédia plautina (cf. sobre vocabulário pp. 114-153, sobre tricólon pp. 123-24).

²⁸⁶ *Vtine*: o advérbio interrogativo sugere um protesto (Goldberg 2013, p. 98).

²⁸⁷ *Nemo... quisquam*: no texto terenciano, a construção (em que o pronome indefinido *quisquam* - “alguém”, “pessoa alguma” - reforça o sentido de *nemo*, “ninguém”) é mais pleonástica do que em nossa tradução. Em latim, caracteriza um tipo frequente de coloquialismo na comédia, de acordo com Carney (1963, p. 37). Cf. também Goldberg (2013, p. 98).

²⁸⁸ *Ad te... abs te*: literalmente temos uma enfática contraposição “vem até você ... levando de você o prazer”.

²⁸⁹ *Insidiabere*: o verbo *insidiari* (*OLD* 1: “to lie in wait (in order to assault, rob, etc)”) continua a pontuar o teor bélico na fala da personagem.

²⁹⁰ *Amabo*: lit. “eu vou amar você”. Trata-se de uma expressão de cortesia, algo como “por favor”, muito comum em fala de mulheres ou em diálogos entre homem e mulher nas comédias (cf. Cardoso 2006, p. 94); em Terêncio é usada apenas por mulheres (Goldberg 2013, p. 98). Pode ser usada, ainda, para se dirigir a alguém em tom de reprovação, segundo Carney (1963, p. 37) e também Thomas (1887, p. 13). É o caso na passagem, em que a expressão é, portanto, irônica (donde, em nossa tradução, o emprego afetado de “queridinha”).

²⁹¹ *Autem*: nessa passagem, o termo sugere indignação, aponta Goldberg (2013, p. 99), assim como a repetição de *iniurium*. Para mais um exemplo do uso desse vocábulo junto com o recurso da repetição lexical conferindo tom de indignação em nosso autor, cf. *And.* 940.

Parmenão, Filotes e Sira²⁹⁴

Pa. Se o velho²⁹⁵ perguntar por mim, diga que eu acabo de ir até o porto, para indagar sobre a chegada de Pânfilo. Você está escutando o que falo, Cirto²⁹⁶? Se ele perguntar por mim, então você diga isso; se ele não perguntar, não vá dizer nada²⁹⁷; assim, numa outra vez²⁹⁸, eu posso usar essa desculpa “intacta”²⁹⁹! (80) Mas, é a Filotinha³⁰⁰ que estou vendo? De onde será que ela vem? Filotes, muito bom dia!

Fi. Oh! Bom dia, Parmenão.

²⁹² *Vlcisci aduorsarios... captent...capi*: mais expressões típicas do contexto bélico embasam a argumentação final de Filotes; *captent*: o verbo *captare*, frequentativo de *capere* (“pegar”), e, segundo ressalta Goldberg (2013, p. 99) tem um valor de conativo (“tentar pegar”), pertencendo ao vocabulário de engano em Terêncio (*And.* 170, 404; *Pho.* 869). Sobre vocabulário de engano em Plauto, cf. Cardoso (2010), sobre metateatro em Plauto e Terêncio, cf. Christenson (capítulo em Dinter (2015), *Cambridge Companion to Roman Comedy*, no prelo).

²⁹³ *Sententia*: “a way of thinking, opinion, sentiment” (*OLD* 1), cf. Thomas (1887, p. 14) e Ireland (1990, p. 31); já Goldberg (2013, p. 99) interpreta aqui uma referência a conhecimento (“knowledge”).

²⁹⁴ Os manuscritos terencianos costumam indicar o início de nova cena quando entra uma personagem, mesmo se, como aqui, houver uma continuação da ação anterior (Goldberg 2013, p. 99; Reeve 1983, pp. 417-8). A cena começa, portanto, quando Parmenão, saindo da casa de Láquede, entra no palco, ainda se dirigindo a outro escravo que teria permanecido lá dentro (Cf. *Hec.* 243-245). Goldberg aponta também (2013, p. 100) que essa seria uma técnica para ofuscar a barreira entre o espaço dramático visível e o invisível para os espectadores. Sobre a “arquitetura imaginária” da comédia paliata, cf. Cardoso 2006, pp. 51-4.

²⁹⁵ *Senex*: mais adiante (*Hec.* 134) fica claro que se trata de Láquede. Goldberg (2013, p.100) observa que o escravo fala de modo familiar e presunçoso de seu senhor, que não está presente na cena. Ainda segundo o estudioso, o imperativo futuro (*dicito*) ecoaria textos legais e preceitos, o que seria mais uma marca da importância que o escravo confere a si mesmo (cf. exemplo em Pl. *Truc.* 295).

²⁹⁶ *Scirte*: o escravo Parmenão se dirige a outra personagem (provavelmente outro escravo de seu dono), de nome *Scirtus* (“Cirto”), que não tem falas nesta cena e não é registrado novamente na peça.

²⁹⁷ *Nullu’ dixeris*: nesta construção de imperativo negativo, o uso do pronome *nullus* é coloquial e mais enfático do que a partícula negativa *ne*, de acordo com Carney (1963, p. 39), Thomas (1887, p. 14) e Goldberg (2013, p. 100).

²⁹⁸ *Alias ut uti possim...*: a posição do termo *alias* (“em outra ocasião”), antes da oração de que faz parte, torna o discurso mais enfático. Cf. Goldberg (2013, p. 100).

²⁹⁹ *Causa...integra*: o escravo se preocupa, de modo pragmático, com o caráter inédito de sua desculpa. O adjetivo, também qualificando algo “não usado previamente” (cf. *OLD integer*, 1), é registrado em Plauto (*integram audaciam*, *Cas.* 626) e, em referência a poesia de Plauto, no prólogo de *Adelfos* de Terêncio: *eum Plautus locum reliquit integrum*, *Adelf.*10 (cf. por exemplo, Goldberg 2013, p. 101). Para Ireland (1990, p. 112) e Goldberg (2013, p. 101), o argumento apresentado pela personagem já indica que Parmenão se insere na categoria do tipo cômico do escravo engendrador de planos, enganador (*seruus callidus*), do repertório da *fabula palliata*. Sobre o tipo do *seruus currens*, cf. Duckworth (1994), e sobre sua caracterização em Plauto, Cardoso (2005, pp. 132-33). O termo *integer* vai ocorrer novamente em *Hec.* 145, mas em referência à inexperiência de uma moça recém-casada.

³⁰⁰ *Philotium*: a forma diminutiva do nome *Philotis* expressa familiaridade. Cf. Thomas (1887, p. 14); Stella (1936, p. 39), Carney (1963, p. 63), Ireland (1990, p. 112). O recurso ocorre ainda em outros versos: *Hec.* 89 e 197. Goldberg lembra também que tais formas de diminutivo de nomes próprios são comuns referindo-se a meretrizes em Plauto, mas em Terêncio registra-se apenas mais uma vez, na comédia *Andria*, com o nome *Glycerium* (diminutivo de *Glykera*).

Si. Por Castor³⁰¹, muito bom dia, Parmenão.

Pa. Por Pólux, para você também, Sira. Mas me fale, Filotes, onde você esteve se divertindo por tanto tempo?

Fi. Na verdade não me diverti nada. Daqui fui para Corinto³⁰² com um soldado (850 totalmente desumano³⁰³. Por dois anos intermináveis eu, miserável, suportei-o.

Pa. Por Pólux, eu acho que você foi tomada de saudades de Atenas³⁰⁴, Filotinha, e frequentemente se lamentava de sua decisão³⁰⁵.

Fi. É impossível dizer (90) o quão ansiosa eu estava³⁰⁶ para aqui retornar, escapar do soldado³⁰⁷ e rever vocês aqui³⁰⁸, e frequentar livremente banquetes, junto com vocês³⁰⁹,

³⁰¹ *Mecastor*: trata-se de interjeição baseada em nome do deus Castor, como em *pol* (“Por Pólux”, cf. acima nota a *Hec.* 58). A diferença que, nos textos remanescentes, *mecastor* (e *ecastor*) é usada exclusivamente por mulheres (cf. Aulo Gélío 11.6, baseado em Varrão, Müller 1997, p. 14, Goldberg 2013, p. 101).

³⁰² *Corinthum*: sobre o efeito da menção à cidade grega de Corinto, Carney (1963, p. 39) comenta: “Corinth was at this time famous for its comercial prosperity and notouriously well supplied with women such as Philotis. The Greek original thus had a paradoxical humour – Athens, the city of scholarship, more ‘lively’ than Corinth.” Sobre a questão do efeito das referências geográficas em Terêncio, Carney remete a Haffter (1953, pp. 81-4), cf. ainda Rocha (2007, pp. 379-85). Goldberg (2013, p. 101) lembra o verbo grego *corinthiásestai* (“sair com prostitutas”), registrado na comédia grega antiga, e o título de uma peça do filho de Aristófanes, *Corinthiastés*.

³⁰³ *Inhumanissimo*: o adjetivo *inhumanus* (lit. “desprovido de sentimento humanos”, conforme *OLD* 2: “devoid of human feeling, heartless, brutal, inhuman”) é registrado em outras peças de Terêncio, elencadas no referido verbete como *Ándria: adeon me putas (...) ingratum (...), aut inhumanum, aut ferum, ut...?* (“acaso me julgas (...) ingrato ou desumano ou feroz, ao ponto de ...?” *And.* 278) e, na forma superlativa, em *Formião: homo inhumanissimus* (“homem desumaníssimo”, *Pho.* 509). Cf. também Carney (1963, p. 39) e Goldberg (2013, p.102), que destaca a referência à falta de civilidade característica do soldado (*miles*) na Comédia Nova grega e romana em geral (sobre esse tipo de personagem, ver por exemplo Brown 2004).

³⁰⁴ *Te desiderium (...) arbitror (...) cepisse*: ou, mais precisamente, “que a saudade de Atenas pegou você...”. Sobre a construção gramatical, cf. Thomas (1887, p. 15), Stella (1936, p. 64), Carney (1963, p. 39) e Goldberg (2013, p. 102).

³⁰⁵ *Consilium contempsisse*: se Filotes foi a Corinto sob um contrato firmado por ela mesma, isso evidencia que a meretriz é do tipo livre, não uma escrava (Goldberg 2013, p.102). Sobre esses dois tipos de meretrizes na Comédia Nova grega e romana, cf. Duckworth (1994, pp. 258-60); Hunter (1989, pp. 87-8).

³⁰⁶ *Quam cupida eram*: a construção paratática, em lugar da subordinada (e.g. *quam cupidam me fuissem*), é explicada pelos estudiosos quer como construção própria do latim arcaico (cf. Stella 1936, p. 64), quer pelo contexto coloquial, cf. *ad loc.* Carney (1963, p. 40), que apresenta ambas as explicações. Sobre a dificuldade de se classificar certos fenômenos no texto de autores da comédia arcaica latina, cf. Cardoso (2006, pp. 61-2).

³⁰⁷ *Huc redeundi, abeundi a milite*: procuramos manter a disposição quiástica do verso latino, notada por Thomas (1887, p. 15) e Stella (1936, p. 64).

³⁰⁸ *Vosque hic uidendi*: o uso de gerúndio no genitivo seguido de acusativo é uma construção gramatical comum ao latim arcaico, embora já se encontrassem nos textos da época locuções com gerúndio flexionado (algo como *uos uidendos*), cf. Plauto, *Capt.* 889 (Goldberg 2013, p.102).

³⁰⁹ *Agitare ... conuiuium*: “to have a round of banquets” (Carney 1963, p. 40); “banquettare” (Stella 1936, p. 64); “I go to the rounds of entertainments with you” (Ireland 1990, p. 33). Sobre o efeito de coloquialismo do “uso indiscriminado de frequentativos”, como *agitare* (freq. de *agere*), por parte de Terêncio, cf. Carney *ad loc.* (1963, p. 40).

como era o costume antigamente. Pois lá³¹⁰ ele não me permitia falar nada além daquilo (95) que ele mesmo predeterminasse como sendo de seu agrado.

Pa. Não penso que era algo gentil o soldado delimitar suas falas!³¹¹

Fi. Mas, que negócio é esse que a Báquide acaba de me contar lá dentro? Porque eu nunca poderia acreditar que ele pudesse pensar em ter uma esposa enquanto ela estivesse viva!

Pa. Mas então ele tem uma esposa?³¹²

Fi. Ora, você...! E não tem? (100)

Pa. Tem, mas receio que esse não seja um casamento sólido.

Fi. Que os deuses e deusas queiram assim, se for para o bem da Báquide³¹³; mas conte algo que me faça crer que a coisa está dessa maneira³¹⁴, Parmenão.

Pa. Esse não é um assunto para ser divulgado, por isso, desista de perguntar!

Fi. Quer dizer que essa situação não é para se tornar pública? (105) Pelo amor dos deuses, não é para eu espalhar por aí que lhe peço que me conte – mas para que, calada, eu possa me alegrar, sozinha...

Pa. Nunca você há de falar tão gentilmente³¹⁵ a ponto de eu colocar em risco minhas próprias costas³¹⁶ por confiar em você.

Fi. Ah, não faça isso, Parmenão! Como se você não quisesse me contar, muito mais do que eu mesma (110) quero saber o que pergunto.

³¹⁰ *illi*: lê-se *illic* em todos os manuscritos de Terêncio, embora não seja a opção mais adequada ao metro. Por essa inadequação, Goldberg (2013, p. 102) adota *illi* (seguindo Donato), forma arcaica que permaneceu em uso coloquial da língua latina (como em *Fam.* 8.15.2, carta de Cecílio a Cícero).

³¹¹ *Haud opinor commode finem statuisse orationi militem: haud...commode*, “non gentilment”, “rudement”, “brutement” (Thomas 1887, p. 15). Nessa fala, pode-se ver leve ironia de Parmenão que, com ela, qualifica a personagem como faladeira, cf. Thomas (1887, p. 15), Goldberg (2013, p. 102) e a tradução de Ireland (1990): “No, I don’t suppose that the soldier’s setting a limit to your chatting was much of your taste”. Goldberg (2013, p.102) acrescenta ainda outro argumento para o reconhecimento do humor em tal passagem: o soldado da comédia paliata é tipicamente “falante” quanto a seus próprios méritos. O escravo usará o mesmo advérbio *commode* em verso próximo (*Hec.* 108).

³¹² *Habere autem*: Parmenão aqui brinca com a ambiguidade do verbo *habeo*, que significa tanto “ter uma esposa” (“to have a wife”, *OLD* 5b) quanto “considerar como uma esposa” (“to treat as a wife”, *OLD* 24a), cf. Goldberg (2013, p. 103).

³¹³ *In rem*: “to the advantage of”, *OLD* 13b (Golberg 2013, p. 104).

³¹⁴ *Sed qui istuc credam...*: note-se uma expressão semelhante em *Phorm.* 855 (*sed qui istuc credam ita esse mihi dici uelim*), cf. Thomas (1887, p. 16).

³¹⁵ *Commode*: o termo já foi usado pelo escravo acima, mas em referência à falta de gentileza do soldado que reprimia Filotes. Aqui, refere-se ao caráter persuasivamente gentil da fala da meretriz, cf. Stella (1936, p. 66): “parlerai tanto **dolcemente**, tanto bene”; Ireland: “you can be as **persuasive** as you like...” (1990, p. 33); Carney (1963, p. 41) “so winningly”.

³¹⁶ *Tergum meum*: referência ameaçadora a castigos dados a escravos (no caso uma surra nas costas) é recurso de humor na *fábula palliata*. Embora mais frequente e exuberante na comédia plautina (por exemplo no prologo de *Anfitrião*, 17-31, e em *Epidico*, 625-26. Cf. Cardoso “2005, pp. 67 a 69; pp.177-8), tais referências aos castigos aparecem também em Terêncio (*And.* 196-9, *Heaut.* 728). Sobre isso, cf. Duckworth 1994; Carney 1963, p. 41; Goldberg (2013, p. 104).

Pa. É verdade o que ela³¹⁷ fala, e esse é meu maior vício! Se você me der a sua palavra de que ficará calada, eu vou contar.

Fi. Você está voltando à sua natureza!³¹⁸ Dou-lhe minha palavra, fale!

Pa. Escute!

Fi. Estou escutando!³¹⁹

Pa. Pânfilo (115) amava imensamente essa Báquide, mas o pai começou a falar-lhe que se casasse e usou aqueles argumentos que todos os pais usam³²⁰: que ele estava velho; que Pânfilo era seu único filho; que ele queria segurança para sua velhice. E o rapaz primeiro a recusar; mas, uma vez que o pai insistia mais fortemente (120), em seu íntimo veio a incerteza quanto a obedecer mais às suas obrigações ou ao seu amor.³²¹ Então, de tanto atordoá-lo e atormentá-lo, o velho afinal conseguiu³²²: compromete-o a se casar³²³ com a filha³²⁴ de um seu vizinho aqui próximo³²⁵. (125) Por certo tempo, Pânfilo não estava levando aquilo a sério, até que, já no dia das núpcias mesmas, depois que viu os preparativos, não havia um motivo para adiar o casamento³²⁶. Enfim levou a

³¹⁷ *Haec*: pronome demonstrativo, provavelmente acompanhado de um gesto (segundo Goldberg 2013, p. 104; sobre dêixis e gestos inferíveis das comédias romanas, cf. Cardoso 2005, pp. 99-101). Para Goldberg (pp. 104-5), o verso é uma fala diretamente dirigida ao público (*ad spectatores*); ressaltamos que esse tipo de recurso, comum em Plauto (Cardoso 2010, pp. 108-11), não é normalmente reconhecido em Terêncio.

³¹⁸ *Ad ingenium redis*: cf. *rursum ad ingenium redis* (*Adelf.* 71). Goldberg (2013, p.105) lembra que a suposta relutância de Parmenão em falar vai contra a característica convencional do escravo cômico; a loquacidade é notada por Donato *ad loc* como um vício desse tipo de personagem.

³¹⁹ *Istic sum*: lit. um advérbio de lugar (Goldberg 2013, p. 105) “estou aí”, “estou perto de você” (cf. *OLD*, definição 2b); “I am with you”, a tradução de Ireland (1990, p. 33) é próxima do texto latino e recupera a coloquialidade da expressão (algo como “estou contigo!”).

³²⁰ Para exemplo de uma situação similar em nosso autor, descrita a partir da perspectiva de um pai autoritário, veja-se *And.* 46-170 Goldberg (2013, p. 105). Para uma comparação entre a comédia *Hecyra* e a também terenciana *Ándria*, ver Penwill (2004).

³²¹ *Pudorin anne amoris*: notar a repetição nas sílabas finais (*homoioteleuton*, ou rima) de *pudor* (“respeito”, no caso, às ordens do pai, cf. *Andria*, 262; Thomas 1887, p. 18) e *amor*, conferindo graça à narrativa do escravo. Goldberg (2013, pp. 105-6) elogia a elegância derivada do equilíbrio gramatical e fonético do enunciado.

³²² *Effecit*: para Goldberg (2013, p. 106), o uso do verbo de modo transitivo e a construção paratática que se segue (em lugar de *effecit ut* + hipotaxe ou subordinação) confere ênfase ao resultado da insistência do *senex*, descrita nos versos seguintes.

³²³ *Despondit*: o verbo é usado para prometer uma moça em casamento (*OLD*, 1). Thomas (1887, pp. 18-19) interpreta: “il fit promettre en marriage”, e comenta, apresentando exemplos de uso de *despondere* para comprometer o noivo também (mais raro): “C’est proprement le père de la jeune fille qui despondet filiam, voy. *Heaut.* 779, 789, 854, 867, 891. *Phorm.* 925 e *Adel.* 670. Mais *despondere* se dit aussi du père du fiancé, ici, *And.* 102, *Adel.* 735”.

³²⁴ *Gnatam*: o substantivo *gnatus* é forma arcaica de *natus* (“filho”) (Stella 1936, p. 83 e Carney 1963, p. 55). Cf. *gnati Hec.* 233.

³²⁵ *Huius*: provavelmente acompanhado de um gesto do escravo, infere-se do contexto que o termo aponta para uma terceira porta (as outras duas, que seriam uma da casa da Báquide, outra da casa de Láquede, teriam sido referidas na fala de Filotes em *Hec.* 60), cf. Goldberg (2013, p. 106). Sobre a caracterização do palco na comédia antiga greco-romana, ver sobretudo Beare (1964, pp. 176-7; 274-84; e em peça de Plauto, Cardoso 2006, pp. 50-54).

³²⁶ *Anacoluto* em latim, cf. Thomas (1887, p. 19); Goldberg (2013, p. 106) assinala certa continuidade: “the thought, interrupted by the *postquam*-clause, is completed by *ibi demum* (= *denique*) in 128”.

coisa adiante, mas tão penosamente que acho que a própria Báquide, se estivesse lá, se compadeceria. Sempre que ele tinha um momento a sós comigo (130) e podia me falar, ele dizia: “Parmenão, estou perdido! O que foi que eu fiz! Em que enrascada me meti³²⁷! Não posso levar isso adiante, Parmenão, estou perdido, pobre de mim”.

Fi. Que os deuses e deusas o amaldiçoem³²⁸ com todo esse tormento³²⁹, Láquede³³⁰.

Pa. Para encurtar a história³³¹: ele se casou com a moça. (135) Não tocou na virgem na primeira noite; e menos ainda³³² na noite seguinte.

Fi. O que você está me dizendo? Poderia um jovem, depois de beber bastante³³³, deitar-se com uma moça e se abster dela? (140) Acho que você não está contando algo nem sequer parecido com a verdade, nem a verdade.³³⁴

Pa. Entendo que pareça assim para você, de quem ninguém se aproxima sem a desejar. Mas ele se casou com ela forçado.

Fi. E o que acontece em seguida?

Pa. Depois de pouquinhos dias³³⁵, Pânfilo me leva para fora e, a sós comigo, (145) me conta como até então a virgem continuava intacta, e que, antes de se casar com ela, ele

³²⁷ *In quod me conieci malum*: lit. “em que mal me atirei”.

³²⁸ *At... perduint*: lit. “que os deuses e deusas o levem à perdição”. Expressão semelhante também pode ser encontrada em *And.* 666, 762, 828; *Eun.* 431, dentre outras comédias de Terêncio. Aqui, destaca-se o uso da forma arcaica, o chamado subjuntivo optativo, em *perduint*, que é comum em imprecações (cf. Müller 2007, p. 152-4; Goldberg 2013, p. 107).

³²⁹ *Odio*: Evoca *Hec.* 123, conforme lembra Goldberg (2013, p. 107).

³³⁰ *Lache*: forma grega de vocativo para os nomes terminados em *-es*, comumente adotada em Terêncio (Goldberg 2013, p. 107), embora a forma *Laches* como vocativo apareça em *Hec.* 263.

³³¹ *Vt ad pauca redeam*: cf. tradução proposta por Ireland (1990, p. 35): “To cut a long story short...”. Tal sentido metafórico do verbo *redeo* é comum, em argumento e narrativa, conforme observa Goldberg 2013, p. 107.

³³² *Nihili magis*: Goldberg (2013, p. 108) aponta o coloquialismo da construção.

³³³ *Plus potus... ut potuerit*: a personagem evoca aqui um *tópos* comum na Comédia Nova, o qual apresenta a embriaguez como justificativa no contexto de violência sexual, como por exemplo em *Aululária*. Sobre isso, cf. Rosinvaich (1998, que analisa *Hecyra* às pp. 27-30).

³³⁴ *Non ueri simile*: como lembra Goldberg (2013, p. 108), Filotes demonstra ser consciente sobre tal tópica dos efeitos da bebida no amante jovem. Embora ainda não tenha sido revelada ao público a verdade acerca da trama, a passagem não deixa de proporcionar uma ironia dramática central à peça: Filomena, como se verá mais à frente, de fato fora vítima de violência sexual, cometida por Pânfilo embriagado. Aos poucos Terêncio vai revelando a verdadeira relação dessa personagem com o estereótipo cômico.

³³⁵ *Diebu' sane pauculis*: ou ainda “de fato, em bem poucos dias”; preferimos manter o enfático diminutivo de *pauci* (“poucos”) em nossa tradução da expressão de tempo. Segundo Carney (1963, p. 45), trata-se de um diminutivo encontrado apenas em latim arcaico ou tardio; mas cf. ainda Cícero, *Verr.* II, 185, elencado pelo *OLD* (verbetes “*pauculus*”). Para outro diminutivo em expressão de tempo na fala do mesmo Parmenão, cf. *dies complusculos Hec.* 176. Em Terêncio, que emprega diminutivo com menos frequência do que Plauto, procura-se em geral ver um valor semântico nas ocorrências (Goldberg 2013, p. 108). É ponto de discussão se certos diminutivos seriam expressão de coloquialidade em Terêncio, cf. Karakasis (2005, p. 32), que remete a bibliografia específica: Minarini (‘Note sul diminutivo terenziano’, *Paideia* 38: 161–73); sobre diminutivos latinos em geral: Conrad (Die Deminutiva im Altlatein, 1: Die Deminutiva bei Plautus’, *Glotta* 19: 127–148 e 20: 74–84; 1930–2); quanto a diminutivos enquanto coloquialismos em geral: Cooper (*Word Formation in the Roman Sermo Plebeius*, New York 1895, p.

tinha esperanças de que pudesse suportar o casamento. E disse: “mas decidi que não posso manter isso por muito mais tempo, Parmenão, não posso fazê-la vítima de um ludíbrio...³³⁶ (150); deixar de devolver a moça intacta, exatamente como a recebi de seus pais, não seria honesto de minha parte nem proveitoso a ela mesma.”.

Fi. Que caráter honrado e digno é o de Pânfilo, pelo que você me conta!³³⁷

Pa.³³⁸ “Julgo que, para mim,³³⁹ é desvantajoso levar isso a público; mas uma moça ser devolvida ao pai sem que se indique erro algum da parte dela³⁴⁰, pois indicá-lo seria uma atitude insultante. Porém, espero que ela, percebendo (155) que não pode ficar comigo, por fim vá embora”.

Fi. E, enquanto isso, ele não ia até a Báquide?

Pa. Todos os dias. Mas, depois que ela viu que Pânfilo não era mais exclusivamente³⁴¹ seu, tornou-se muito má e mais descarada³⁴² em seus pedidos a ele.

Fi. Por Pólux, isso não me é espantoso!

164– 94) e Palmer (1974, pp. 77-8).

³³⁶ *Ludibrio haberi*: lit. “que ela seja considerada como objeto de *ludibrio*” (dativo de finalidade). Donato *ad loc.* interpreta aqui o termo *ludibrium* como um eufemismo (*honesto uerbo et pudoris pleno usus est et noue pro uitari*). Cf. Thomas (1887, p. 19) e Carney (1963, p. 45), que remete a um uso do verbo em *Eunuco* 645. A tradução de Barsby (1998) “to treat her as a plaything” é elogiada por Goldberg (2013, p. 109).

³³⁷ *Pium ac pudicum ingenium narras Pamphili*: seguindo Donato (que interpreta *pium* com referência à Báquide e *pudicus* com referência à esposa, cf. Goldberg 2013, p. 109), Karakasis (2005, p. 67) refuta que haja mera redundância no uso dos adjetivos *pium* e *pudicus* na passagem (*Hec.* 152).

³³⁸ Nesses versos, Pânfilo imita, sem empregar verbo *dicendi*, a fala de seu dono, que é reproduzida em discurso direto.

³³⁹ *Mi*: com referência ao pronome pessoal *mihi* (abreviado no verso), Goldberg (2013, p. 110) nota que a passagem explora a convenção da caracterização do jovem amante como “egoísta”, levando apenas a si mesmo em consideração. A situação certamente seria bem mais prejudicial (*incommodum*) para a esposa.

³⁴⁰ *Vitium*: o termo pode ser entendido em um sentido geral de “erro”, “defeito” (*OLD*, 1), mas poderia também fazer referência ao efeito que a violência sexual teria sobre a mulher (*OLD* 5), ou seja, *uitium* pode estar designando o comprometimento da *pudicitia* da moça (cf. Goldberg 2013, p. 110, que exemplifica o argumento citando o verso 811 de Plauto. *Amph.*: *quia pudicitiae huius uitium me hinc apsentem est additum*). Sobre uma possível nuança judicial, cf. Thomas (1887, p. 20) e Carney (1963, p. 46), que remete a *Asin.* 903. Sobre esse aspecto na Comédia Nova, cf. Rosinvach (1998). Mais adiante, e retrospectivamente, vai-se poder perceber a ironia dramática dessa cena: por ora, o escravo e o público não sabiam ainda que a esposa de Pânfilo havia sido violentada sexualmente antes de se casar (cf. acima nota a *non ueri simile*).

³⁴¹ *Hunc alienum ab sese*: “‘n’étant plus à elle’, ‘uni à une autre’” (Thomas 1887, p. 20); seguimos aqui a opção de Ireland (1990, p. 37): “When he saw that she was no longer exclusively hers”. Goldberg (2013, p. 110-11) aponta para o fato de *alienus* em Terêncio também indicar afastamento ou indiferença (cf. *Pho.* 545: *ego uobis, Geta, alienus sum?*); conforme o estudioso, este é provavelmente um primeiro sinal de que Pânfilo começara a transferir a afeição que tinha por Báquide para a esposa Filomena.

³⁴² *Maligna multo et magis procax*: note-se a aliteração (cf. Carney 1963, p. 46); *procax* denota alguém “extravagante em pedir ou expressar o que se quer, inoportuno (...), impudico”, conforme o *OLD* (1a), em que se elenca a passagem, bem como uma da peça plautina *Persa*, em que o termo é usado, também com referência ao contexto do meretrício: *oh, lutum lenonium, procax, rapax, trahax* (*Per.* 140). O termo está sendo empregado caracterizando a *meretrix mala*, tipo comum na convenção cômica, cf. *Heaut.* 227, Goldberg 2013, p. 11. Sobre esse tipo cômico em Plauto (e sua desconstrução em Terêncio), cf. Fantham (2011) e nosso estudo introdutório, seção 3.1 – *Meretrices, matronae* e o primeiro ato da comédia.

Pa. Mas essas coisas o afastaram enormemente (160) dela. Depois que ele conheceu o suficiente não somente a si próprio,³⁴³ como também a Báquide e ainda a mulher que ficava em casa, ele, diante do que cada uma demonstrava, passou a avaliar o comportamento de ambas. A esposa, como convém a uma moça de família³⁴⁴, decente e modesta³⁴⁵, tolerava mesmo os dissabores, todas as injustiças (165) do marido e disfarçava os ultrajes sofridos.³⁴⁶

Por um lado cativado pela compaixão da esposa, por outro lado, abatido³⁴⁷ pelas injustiças da Báquide, o coração do rapaz pouco a pouco foi escapando desta e transferiu seu amor para aquela, depois que nela descobriu um caráter parecido com o seu³⁴⁸ (170).

Enquanto isso, morre em Imbros³⁴⁹ um velho parente da família, cuja herança, por lei, seria deixada para eles. Estando apaixonado, é contra sua vontade que o jovem é forçado³⁵⁰ pelo pai a ir para longe. Pânfilo deixa a esposa aqui com sua mãe, pois o velho havia se retirado para o campo e raramente voltava aqui para a cidade (175).

Fi. E como é que agora o casamento está pouco sólido?

Pa. Você já vai escutar. Nos primeiros diazinhos³⁵¹, estava tudo inteiramente bem entre as duas. De repente, de um modo estranho, a garota começa a odiar³⁵² Sóstrata. Mas nunca houve desentendimento (180) algum entre elas, nunca uma reclamação!

³⁴³ *Iipse se*: sobre o autoconhecimento como tema da peça *Hecyra*, cf. Carney (1963, p. 46) e Goldberg (2013, p. 111).

³⁴⁴ *Liberali*: o adjetivo *liberalis* significa “respeitável” (*OLD* 4), e tem origem em *liber*, que designa o status de uma pessoa livre, não escrava, cf. Goldberg (2013, p. 111).

³⁴⁵ *Pudens modesta*: as virtudes da esposa, lembra Goldberg 2013, p. 111, contrastam com a referência a meretriz *maligna e procax* de *Hec.* 159.

³⁴⁶ Goldberg (2013, p. 111) contrasta essa situação com a da comédia *Epitrepontes* de Menandro, em que o pai da moça (na mesma situação) reage propondo o divórcio.

³⁴⁷ *Partim (...) deuinctus, partim uictus*: note-se o jogo de palavras semelhantes com sentidos contrastantes (paronomásia) que o texto latino faz com os participios de *deuincire* (“amarrar”, “atar”) e de *uincere* (“vencer”, “abater”), apontado aqui por Goldberg (2013, p. 112). Como vimos, o recurso foi usado abundantemente nos prólogos, cf. notas acima aos versos *Hec.* 47-48; 50-51.

³⁴⁸ *Par ingenium nactus est*: sobre a tradução aqui proposta, cf. Thomas (1887, p. 21, n. 170): “un esprit qui convenait tout à fait au sien”; Ireland (1990, p. 37): “he’d found in her a character like his own”.

³⁴⁹ *In Imbro*: a ilha de *Imbros* (ou *Imbrus*) se situa no mar Egeu, nas costas da Trácia, Atualmente pertence à Turquia, sendo denominada em turco Gökçeada (cf. dicionário Torrinha).

³⁵⁰ *Extrudit*: lit. o termo *extrudere*, como lembram Carney (1963, p. 47) e Goldberg (2013, p. 112), é enfático: “expulsar”, “arremessar”.

³⁵¹ *Dies complusculos*: note-se a forma diminutiva do adjetivo (*complures*, no grau normal), que já havia aparecido anteriormente em Plauto, *Rud.* 131. (cf. verbete “*compusculi*” no *ThLL*). Para Carney (1983, p. 48), a expressão não seria extravagante (lit. “colourful”) como os neologismos plautinos, e sim equivaleria a *primo dies complusculos* como “in the first few days”. Já Goldberg (2013, p. 113) aponta para uma construção mais coloquial (como *paucilis* em *Hec.* 143). Mantendo o sentido (i.e. a referência a uma curta duração) preferimos, contudo, reproduzir certo estranhamento que a expressão terenciana poderia gerar, colocando o substantivo *dies* (“dias”) também no diminutivo em português.

Fi. E então?

Pa. Quando Sóstrata ia até ela para conversar, a moça imediatamente fugia de sua companhia³⁵³, e se recusava a vê-la. Enfim, quando não pode mais sustentar a situação, finge que sua mãe a chamara para alguma cerimônia religiosa³⁵⁴ e vai embora. Depois de passados vários dias, Sóstrata manda chamá-la (185): não sei que desculpa dá³⁵⁵. A sogra novamente ordena chamá-la: ninguém responde. Depois de já tê-la chamado³⁵⁶ muitas vezes, fingem que a jovem estava doente. Logo depois, minha dona³⁵⁷ vai visitá-la: ninguém a recebe. Quando o velho Láquede (190) soube desse ocorrido, veio do campo para cá, chegou ontem, por causa disso. Ele se encontrou imediatamente com o pai de Filomena. O que passou entre eles eu ainda não sei; só sei, é claro, que tenho curiosidade sobre tudo o que vá ocorrer. Você já tem toda a história; vou retomar meu caminho.

Fi. E eu também vou, pois marquei com um cliente³⁵⁸ (195), vou me encontrar com ele.

Pa. Os deuses a ajudem no que você for fazer!

Fi. Até logo.

Pa. Até logo, Filotinha.

³⁵² *Odisse*: Goldberg (2013, p. 113) sugere que Parmenão aqui introduz uma suposta informação que gera o mal-entendido fundamental da peça, ou seja: Parmenão é um narrador pouco confiável, mas o público ainda não tem razões para reconhecer isso.

³⁵³ *E conspectu fugere*: lit. “fugia de vista”, i.e. “fugia de ser vista”.

³⁵⁴ *Ad rem diuinam*: cf. tradução proposta por Ireland (1990, p. 39): “to take part in a religious ceremony”.

³⁵⁵ *Causam nescioquam*: Goldberg (2013, p. 114) sugere: “some excuse or other”.

³⁵⁶ *Accersunt*: a mudança do singular (*iubet Hec*. 186) para o plural (*accersunt*) remete à falta de rigor sintático do escravo, típica do discurso coloquial (Goldberg 2013, p. 114).

³⁵⁷ *Nostra*: subentende-se “nossa dona”, Sóstrata. Cf. nota 188 em Carney (1963, p. 48), Ireland (1990, p. 39) e Goldberg (2013, p. 114).

³⁵⁸ *Hospite*: lit. “um visitante, convidado” (cf. OLD 1). Seguimos a proposta de Goldberg (2013, p. 115), que lembra exemplo de uso semelhante do termo *hospes* em *Eun*. 119. Donato nota que a referência a um encontro com um cliente torna mais natural o desaparecimento da personagem no restante da peça.

Ato II

Láquede e Sóstrata

La. Pela fé nos deuses e nos homens³⁵⁹, que gente³⁶⁰ é essa! E que complô! Como é possível todas as mulheres terem as mesmas paixões e quererem ou recusarem tudo da mesma forma? Você não encontra³⁶¹ uma sequer que se afaste da mentalidade das outras. (200) Por isso que unanimemente e de tal maneira todas as sogras e noras se odeiam³⁶². Da mesma forma, empenham-se em serem contrárias a seus maridos, todas têm igual teimosia. Parece-me que todas foram ensinadas na mesma escola para a maldade. E sei bem que, nessa escola, se ela existe, esta aqui é a professora³⁶³.

So. Como sou miserável! Nem sequer sei o motivo porque estou, agora, sendo acusada. (205)

La. Ah! Então você não sabe?

So. Não, pelo amor que me têm os deuses³⁶⁴, querido Láquede! Que seja permitido vivermos toda nossa vida juntos um com o outro!

La. Que os deuses impeçam esse mal³⁶⁵!

³⁵⁹ *Pro...fidem*: o enunciado, que comumente expressa repreensão (cf. Carney 1963, p. 50), é composto de partícula *pro* que, usada com acusativo de exclamação, possui valor interjetivo. (Cf. Stella 1936, p. 77, Carney 1963, p. 50 e Goldberg 2013, p. 116).

³⁶⁰ *Genus*: lit. “gênero” (*OLD* 8b “sex”), em evidente referência ao gênero feminino. Ireland (1990, p. 39) traduz o termo como “tribe”, de modo semelhante o compreendem Carney (1963, p. 50) e Goldberg (2013, p. 116), que propõem “race” (sentido 4 do *OLD*). Para Thomas (1887, p. 24), além de referir a distinção sexual apontada, *genus* pode ter uma conotação ainda mais ofensiva, algo como “gentalha” (“engeance”).

³⁶¹ *Reperias*: aqui (como em *Hec.* 58) o uso da segunda pessoa do singular indefinida também expressa um enunciado generalizante (Goldberg 2013, p. 117).

³⁶² *Socrus oderunt nurus* (*Hec.* 201): procuramos em nossa tradução indicar as duas possibilidades de tradução distintas dessa oração, em que as palavras *socrus* e *nurus* têm, no plural, a mesma forma para o nominativo e para o acusativo. A fala de Láquede poderia significar, portanto, que “as sogras odeiam as noras” ou que “as noras odeiam as sogras”. Ireland (1990, p. 39) mantém apenas o primeiro sentido em sua tradução (“that’s the why mothers-in-law are so unanimous in hating their daughters-in-law”). Talvez amparado em repertório de humor envolvendo sogras malignas (cf. Goldberg 2013, p. 117; e nosso estudo introdutório, 3.2 – *Pater potestas* e o segundo ato), o que Láquede pretenderia dizer fica claro com o que se segue em seu discurso. No entanto, a ambiguidade nessa oração pode gerar efeito interessante de ironia dramática (cf. Carney 1963, p. 50; Goldberg 2013, p. 117).

³⁶³ Em *Hec.* 198-204, é notável, como Ireland (1990, p. 120) ressalta, o efeito de progressão gradual na denúncia feita por Láquede quanto aos problemas causados pelas mulheres: o marido acusa primeiramente todo o gênero feminino, passando a culpar especificamente sogras e noras e chega, enfim, à principal responsável, que é, em sua opinião, Sóstrata.

³⁶⁴ *Ita me di bene ament*: a fórmula, aqui com valor interjetivo, comumente expressa juramento na comédia antiga (cf. *Stich.* 505; Cardoso 2006, p. 156).

³⁶⁵ A forma afetuosa com que Sóstrata se dirige ao marido (*mi Lache Hec.* 206, cf. abaixo nota a *Hec.* 232) contrasta com a brutalidade da resposta de Láquede (*Hec.* 207). Cf. Thomas (1987, p. 25), Stella (1936, p. 79), Carney (1963, p. 51) e Goldberg (2013, p. 118-9). Faz parte das convenções da comédia paliata o casamento entre pessoas de idade mais avançada ser representado como algo desagradável (cf.,

So. Em breve descobrirá que sou acusada injustamente por você, tenho certeza³⁶⁶.

La. Injustamente? Acaso há algo que se possa dizer à altura de seus atos³⁶⁷? Pois você desonra a mim, a si, à nossa família (210), causa sofrimento para nosso filho, e então faz com que parentes³⁶⁸ sejam nossos inimigos, ao invés de amigos, mesmo depois de acreditarem que ele era digno de lhe confiarem sua filha³⁶⁹. Você sozinha surge para tudo perturbar com sua imprudência.

So. Eu?

La. É você mesma, mulher, que pensa que eu sou inteiramente feito de pedra, ao invés de um ser humano³⁷⁰. Por acaso vocês acham³⁷¹ que (215), porque costume ficar muito na fazenda, não sei como vai a vida de cada uma de vocês? Sei muito mais³⁷² o que se passa aqui do que o que se passa lá onde habitualmente estou; e o motivo disso é que, conforme vocês se comportarem dentro de minha casa, eu serei considerado lá fora.

É verdade que, já há tempos, ouvi que Filomena tinha tomado ódio de você; e não me admirei nem um pouco, seria mais admirável se assim não fosse (220). Mas não

por exemplo, *Trin.* 51; Rocha 2013, pp. 44-45 e 2015). Em nosso autor a misoginia como recurso humorístico pode ser encontrada em *Heaut.* 632-67 e em *Adel.* 42-4.

³⁶⁶ *Scio*: na edição de Kauer&Lindsay (1926) esse verbo é atribuído à fala de Láquede, que completaria a fala da esposa com uma interrupção irônica. Aqui, no entanto, seguimos Goldberg (2013, p. 119), que prefere atribuir a fala à Sostrata, interpretando-a como uma confirmação parentética (sentido 6d do *OLD*) “tenho certeza”.

³⁶⁷ *Pro istis factis*: lit. “considerando o que você fez” (“considering what you’ve done”, *OLD*, 13). Para Goldberg (2013, p. 119) tanto *istis* quanto *factis* têm uma conotação negativa, cf. *Eun.* 153.

³⁶⁸ *Adfines*: o termo *adfinis* denota o parentesco adquirido pelo casamento, podendo se referir a sogro e sogra e ainda aos cunhados (cf. Stella 1936, p. 80; Carney 1963, p. 52 e *Stich.* 408, Cardoso 2006, p. 145); no caso a referência é aos sogros de Pânfilo.

³⁶⁹ *Liberos*: lit. “filhos”; aqui esse termo, que só existe no plural (*pluralia tantum*), designa apenas Filomena, filha de Mírrina e Fídipo. (Cf. Thomas 1887, p. 25; Stella 1936, p. 80; Carney 1963, p. 52; Goldberg 2013, p. 119). Donato comenta o uso generalizante e enfático do plural (que também ocorre em *And.* 891 e *Heaut.* 151): *multum sonater et accusatorio strepitu nec masculinum nec faminum genus posuit nec unam sed “liberos”*.

³⁷⁰ *Me omnino lapidem, non hominem putas*: a metáfora da pedra (*lapis*) se registra na comédia de Terêncio (cf. *Heaut.* 831; 917) e de Plauto (cf. por exemplo *Mer.* 631-632 e *Mil.* 236). Aqui, designa uma pessoa estúpida e insensível (Stella 1936, p. 80; Carney 1963, p. 52; Fantham 1972, p. 57.). Contraste-se a passagem com o verso correspondente do modelo escrito por Apolodoro (citado por Donato): “você me julga todo de pedra” (*PCG* frg. 9); a palavra *homo* é tomada como adição de Terêncio, o que condiz com a importância que a *humanitas* teria nessa comédia. Para esse tema em outras peças de nosso autor, cf. Gruen 1992, p. 219.

³⁷¹ *Arbitramini*: para Carney (1963, p. 52) o plural pode ter sido usado referindo-se apenas a Sóstrata para conferir ênfase ao enunciado (cf. acima nota a *liberos Hec.* 212); já para Goldberg provavelmente o velho se refere às mulheres da família, às *matronae* da casa.

³⁷² *Multo melius*: o conhecimento de que Láquede se vangloria vai-se revelar em breve uma crença equivocada. A atitude lembra a de outro *senex* terenciano, *Demea* em *Adel.* 396-9 (Goldberg 2013, p. 120). Embora o engano de Láquede ainda não seja do conhecimento do público, a presunção e tom exagerado das acusações podem acenar para uma ironia dramática.

acreditei que ela chegasse a ponto de odiar toda a casa, pois, se eu soubesse, ela teria permanecido aqui e você é quem teria sido colocada para fora³⁷³, Sóstrata.

Agora veja quão imerecida a angústia que me é causada por você, Sóstrata. Fui morar na fazenda, dando espaço³⁷⁴ a vocês e cuidando de nossa propriedade³⁷⁵. Para que nossa propriedade possa manter as despesas³⁷⁶ e ócio de vocês (225), não venho poupando trabalho, que vai além do que é justo em minha idade. Com tudo isso, você não poderia cuidar para que nenhum problema chegasse até mim?

So. Por Pólux, não foi por ato meu, nem por minha culpa³⁷⁷ que isso aconteceu.

La. Foi sim, e muito! Você estava sozinha aqui, toda culpa repousa sobre você sozinha, Sóstrata. Vocês só deveriam cuidar das coisas aqui, pois eu as isentei da responsabilidade com todo o resto (230). Não se envergonha de, sendo velha, ter suscitado desavença com uma garota³⁷⁸? Vai me dizer que a culpa foi dela?

So. Não estou dizendo isso, meu Láquede querido³⁷⁹.

La. Que bom, pelo amor que me têm os deuses, por causa de nosso filho³⁸⁰. Porque estou bastante certo de que não é você que teria prejuízo ao cometer este mal³⁸¹.

³⁷³ *Hinc isses foras*: Stella (1936, p. 81) e Carney (1963, p. 53) acreditam que Láquede estaria, com essa fala, afirmando sua disposição em divorciar-se da esposa. Tal fórmula de divórcio aparece também em *Cásina*, de Plauto, nos versos 210-12 (cf. Rocha 2013, p. 121). Mas, para Ireland (1990, p. 122), a ameaça do *senex* apenas renunciaria, de um modo negativo, a oferta generosa que Sóstrata fará mais tarde, a saber: a de renunciar ao conforto da vida na cidade para retirar-se para a fazenda (*Hec.* 586). Cf. também Goldberg (2013, p. 121) que, considerando a primeira interpretação da passagem, contrasta a ameaça do divórcio com a futura oferta de mudança de casa.

³⁷⁴ *Concedens*: “to give place (to), make away (for)” (*OLD concedo* 3a). A interpretação do referido verbo em *Hec.* 224 não é consensual entre os estudiosos. No sentido de “ceder lugar, espaço”, cf. Thomas (1987, p. 27); Stella (1936, p. 82); entretanto, Carney (1963, p. 53) sugere “to fall in with your wishes...” e Ireland (1990, p. 41), em sua tradução, propõe “...of consideration for you...”.

³⁷⁵ *Rei*: cf. *And.* 288: *ad rem tutandam*, “para cuidar de sua propriedade” (Goldberg 2013, p. 121).

³⁷⁶ *Sumptus uostros*: além de *tópos* cômico (cf. por exemplo as queixas do *senex Megadorus* em *Aul.* 165-9 de Plauto, e discussão em Rocha 2015), a extravagância das mulheres foi assunto de particular interesse em Roma em 195 a. C., quando o senado debateu a revogação da *Lex Oppia*, que limitava as despesas das mulheres Goldberg (2013, p. 121).

³⁷⁷ *Opera...culpa*: Donato ressalta a diferença entre *opera* e *culpa*: *opera* implica intenção enquanto culpa é resultado de ignorância (*culpa ab opera ita differt, ut opera sit, si scientes laeserimus, culpa si nescientes: quarum alterum sceleris est, alterum stultitiae*). O comentário é citado por Stella (1936, p. 82), Carney (1963, p. 54) e Goldberg (2013, p. 122).

³⁷⁸ *Puella anum*: a justaposição das palavras enfatiza o contraste entre Filomena (*puella*, “moça”), e Sóstrata (*anus*, “senhora idosa”), sendo que esta, conforme o argumento de Láquede, deveria mostrar-se mais sensata do que aquela. O termo *anus* é normalmente usado na comédia designando uma mulher de mais idade em condições humildes; para uma senhora de boa família e em melhores condições, um emprego mais gentil seria *matrona* (cf. Stella 1936, p. 83; Carney 1963 p. 54; Goldberg 2013, p. 122).

³⁷⁹ *Mi Lache* (*Hec.* 232): mais uma vez, tem-se um uso do pronome possessivo com nuance afetiva (cf. *Hec.* 206 e 255). Conforme Goldberg (2013, p. 122) nos lembra, trata-se de uma expressão frequente no discurso feminino (cf. sobre a composição da meretriz Taís em *Eunuco*, Donato *ad Eun.* 95) e que, em *Hecyra*, está também fundamentalmente ligada à caracterização da personagem Sóstrata.

³⁸⁰ *Gnati*: cf. nota a *Gnatam Hec.* 124.

³⁸¹ Láquede, pretendendo ressaltar a culpa como pertencente unicamente a Sóstrata, acrescenta mais esse argumento, o de que a nora é quem teria mais a perder com o surgimento da desavença com a sogra

So. Mas como você sabe, maridinho, se ela não fingia me odiar para passar mais tempo junto à sua mãe? (235)

La. O que você está dizendo? Não é indício suficiente o fato de que ontem, quando você tentou visitá-la³⁸², ninguém a quis receber dentro da casa e levá-la até a moça?

So. Na verdade, disseram-me que Filomena estava muito indisposta, por isso não fui levada até ela.

La. Creio eu que seu comportamento é que seja o motivo do mal-estar da moça, mais³⁸³ do que qualquer outra coisa; e é bem natural, pois nenhuma entre vocês há que não queira casar o filho (240). E com o partido que agrada a vocês se dá o casamento. Uma vez que se eles casam por pressão de vocês, é por pressão de vocês também que se separam das esposas.

Fídipo, Láquede e Sóstrata

Fi.³⁸⁴ Estou bastante certo, Filomena, de que é meu direito obrigá-la a fazer aquilo que eu ordenar³⁸⁵, no entanto eu, vencido por meu coração paterno, farei com que eu mesmo ceda a você³⁸⁶ e não me oporei a seus caprichos.³⁸⁷ (245)

(Ireland 1990, p. 122). Se considerarmos *de te* como locução adverbial de assunto, fica mais clara aqui uma ironia quanto à reputação de Sóstrata, que, segundo insinuaria o marido, não poderia ficar pior. Essa é a leitura de Goldberg (2013, p. 122) e de Barsby (2001, p. 169), que traduz nesse sentido: “As for you, I am quite sure you won’t do your reputation any harm however bad you behave”.

³⁸² *Visentem*: a forma no participípio presente tem aqui valor conativo (*imperfectum de conatu*), isto é, indica uma tentativa ou desejo, por isso a tradução pela a oração adverbial “quando você tentou visitá-la...”. Cf. Thomas 1887, p. 28; Stella 1936, p. 84; Carney 1963, p. 55 e Goldberg 2013, p. 123.

³⁸³ *Mores morbum magis*: é significativo o jogo de palavras nesse verso. Pode-se pensar que a assonância inicial em *mores* e *morbum* aproxima as duas expressões (segundo Stella 1936, p. 84 e Carney 1963 p. 55 e), intensificando a ideia de que a “doença” (*morbus*) de Filomena estaria ligada ao “comportamento” (*mores*) de Sóstrata. Nas palavras de Goldberg (2013, p. 123), “Laches simoultaneously excuses his daughter-in-law and blames his wife”. Não foi possível, na tradução, recuperar o notável efeito sonoro presente na construção latina.

³⁸⁴ O *senex* Fídipo entra no palco saindo de sua casa e ainda falando com sua filha, Filomena, que teria permanecido lá dentro. A convenção de entrada em cena é similar à anterior aparição do escravo Parmenão (*Hec.* 76-80), quando ele chega ao palco (saindo pela porta da casa de Láquede) ainda se dirigindo a uma personagem que também estaria na parte de dentro. Sobre a caracterização do palco na comédia antiga greco-romana, sobretudo em Plauto, e a forma como personagens transitariam pelo cenário, conferir Beare (1964, pp. 176-7; 274-84) e Marshall (2006, pp. 32-33); sobre a “arquitetura imaginária”, cf. Cardoso (2006, pp. 50-54).

³⁸⁵ *Imperem*: talvez haja aqui uma brincadeira com a expressão *patria potestas*, “autoridade paterna”, baseada na diferença entre os tipos de poder (político, militar, etc.) designados como *potestas* (*OLD* 1) e o mais elevado, *imperium* (*OLD* 2) na Roma republicana (sobre isso, cf. Nicolet 1976, pp. 08-13). Assim, entende-se que Goldberg (2013, p. 124) ressalte a intensidade do verbo *imperare* que, em referência à autoridade paterna, pode ser considerado um exagero cômico. Cf., por exemplo, *Pho.* 232 e *Heaut.* 635. Note-se também presença de certa ironia no discurso do *senex*: tal autoridade será desmentida, no decorrer da cena, por Láquede (*Hec.* 250) e mesmo por Fídipo (*Hec.* 270).

³⁸⁶ *Faciam...concedam*: a expressão redundante (cf. Stella 1936, p.86 e Goldberg 2013, p. 124), ressalta, de acordo com Carney (1963, p. 56), a relutância com que Fídipo se permitia ser persuadido pela filha.

La. Aí vem o Fídipo³⁸⁸, que oportuno³⁸⁹! Já saberei³⁹⁰ dele³⁹¹ sobre tudo isso que está acontecendo. Fídipo, estou bastante certo de que sou muito condescendente com todos os meus, mas, ainda assim, não ao ponto de minha indulgência³⁹² corromper suas índoles³⁹³. E se você fizer o mesmo, isso será para o nosso bem e o de vocês³⁹⁴. Agora, ao invés disso, vejo que você está sob o poder delas³⁹⁵.

Fi. Nossa, é mesmo?³⁹⁶ (250)

La. Para falar de sua filha³⁹⁷, ontem vim até você, que me mandou embora do mesmo jeito que cheguei: sem saber de nada. Não é correto, se quer que nosso parentesco³⁹⁸ seja duradouro, que você esconda a razão de seu descontentamento³⁹⁹. Se o erro for

³⁸⁷ Além de ser uma convenção cômica, tal forma de introduzir personagens à cena teria também a função de facilitar sua caracterização (Carney 1963, p. 56; Ireland 1990, p.123). Como vimos em nota acima, em *Hec.* 78-80 a fala de Parmenão poderia caracterizá-lo como o típico escravo enganador e astuto. Aqui, a fala do *senex* tipifica-o como um pai indulgente e manipulado, diferentemente do que é convencional à comédia antiga romana, em que o pai costuma ser retratado como autoritário (cf. fala de entrada do velho Anfífonte em *Estico*, *Stich.* 58-66; Cardoso 2006, pp. 101-3). Essa é a única instância na comédia terenciana em que a *uirgo* não é representada como obediente a seu pai (segundo Carney 1963, p. 56). Tal inversão é provável causa de humor para espectadores de *Hecyra*. Cf. sobre isso nosso estudo introdutório, seção 3.2 – *Pater potestas* e o segundo ato.

³⁸⁸ *Eccum*: partícula (composta por *ecce* e *hum* usada absolutamente ou com outro acusativo (cf. *Eun.* 79; *Pho.* 600). Na comédia paliata, frequentemente indica que alguém se aproxima (cf. Thomas 1887, p. 29; Stella 1936, p. 86; Carney 1963, p. 56 e Goldberg 2013, p. 124).

³⁸⁹ Sobre a convenção da “coincidência” (nas situações em que uma personagem aparece exatamente no momento em que é dramaticamente necessária) conferir Duckwoth (1994, p. 114); Carney (1963, p. 56) e (Ireland 1990, p. 123).

³⁹⁰ *Scibo*: em lugar de *sciam* (primeira pessoa do singular no futuro do indicativo) do verbo *scire* (“saber”). Tal forma, em que o verbo *scire* (de quarta conjugação) toma o sufixo verbal da primeira e segunda conjugações, não é encontrada em nenhum outro verso de Terêncio além deste. No *corpus* terenciano transmitido, esse verbo no tempo futuro é documentado das duas maneiras na segunda pessoa do singular (*scibis Heaut.* 996; *Eun.* 805; e *scies And.* 116; *Heaut.* 95, 331) e na terceira pessoa singular (*scibit Pho.* 765 e *sciet Pho.* 584). Cf. Stella (1936, p. 87) e Carney (1963, p. 56).

³⁹¹ *Hinc* (“daqui”, advérbio) em alguns casos equivale à expressão *ex hoc* (“a partir deste”). Cf. Thomas 1887, p. 29, Stella 1936, p. 89, Carney 1963, p. 56 e Goldberg 2013, p. 125.

³⁹² *Facilitas*: seguimos a leitura de Donato *ad loc.* Para a variação de sentidos do termo e cognatos, cf. Goldberg 2013, p. 125; cf. *Heaut.* 648, *Eun.* 1048, *Adel.* 391 e 861.

³⁹³ Segundo Carney (p. 56) a fala dos dois *senex* nesta cena contém ideias organizadas em forma quiástica: Fídipo diz que, embora tenha a autoridade paterna, age mansamente com a família. Já Láquede afirma que, embora seja manso, exerce sua autoridade sobre sua família. Em nosso entender, este contraste pode também ser considerado um elemento de humor no texto de *Hecyra*. Cf. nosso estudo introdutório, seção 3.2 – “*Feminarum potestas*”.

³⁹⁴ *In rem et uostram et nostram*: Cf. nota a *Hec.* 102.

³⁹⁵ *In illarum potestate* (*Hec.* 125): na referência ao modo como Fídipo teria seus direitos usurpados pelas mulheres da família, está implícita a sugestão de que, aqui, a *patria potestas* se tornou uma *feminarum potestas* (cf. Stella 1936, p. 87; Carney 1963, p. 56 e Goldberg 2013, p. 125).

³⁹⁶ *Heia uero*: Stella (1936, p. 87) e Carney (1963, p. 56) pressupõem um tom irônico na resposta de Fídipo à acusação de Láquede, interpretação que também procuramos indicar em nossa tradução. Já para Ireland (1990, p.123), tal reação apenas atestaria a mansidão da personagem, característica já tão ressaltada por ele mesmo e por Láquede.

³⁹⁷ Referência à visita já narrada por Parmenão em *Hec.* 190.

³⁹⁸ *Adfinitatem*: cf. nota a *ad fines* em *Hec.* 211.

³⁹⁹ *Iras*: segue-se, na tradução, a interpretação sugerida por Carney 1963 p. 57 “the reason for your displeasure” (cf. *OLD* 2), cf. Stella 1936, p. 89 “*le cause dell’ira*” (grifo nosso). Goldberg (2013, p. 126) lembra que tal forma de plural poético é encontrada em *Hec.* 289, 307, 310, 485.

nosso, fale, pois, ou o refutando, ou nos desculpando com vocês, nós o corrigiremos de acordo com seu próprio julgamento. Mas se a razão por que ela está detida aqui (255) em sua casa for doença⁴⁰⁰, penso que você está me fazendo uma desfeita, Fídipo, se tem medo de que ela não seja cuidada em minha casa com atenção suficiente. Mesmo assim, pelo amor que me têm os deuses, não posso deixar que pense, embora você seja o pai, que seu desejo de a ver saudável é maior do que o meu; isso eu desejo também por causa do meu filho, que, eu soube, a estima tanto quanto a si próprio (260). Além disso, não deixa de ser evidente o quão triste eu creio que ele ficará se ele souber de tudo isso⁴⁰¹. Por isso quero muito que Filomena retorne para casa antes dele.

Fi. Láquede, sei o quanto você é atencioso e bondoso, estou convencido de que tudo o que você diz é do jeito que diz, e desejo que acredite em mim quanto a isto (265): quero muito que ela volte para sua casa, gostaria de o poder fazer de algum modo.

La. O que o impede de fazê-lo? Epa: por acaso ela se queixa do marido⁴⁰²?

Fi. De modo algum, pois, quando a pressionei mais e, com autoridade,⁴⁰³ tentei obrigá-la a retornar à força, ela jurou solenemente que não pode voltar à casa de vocês enquanto a ausência de Pânfilo perdurar. Todos têm seus defeitos, talvez; eu sou naturalmente manso (270), não consigo me opor aos meus.

La. E então, Sóstrata!⁴⁰⁴

So. Ai, como sou infeliz!

La. (a Fídipo) Isso está mesmo decidido?

Fi. Por enquanto, é o que parece. Mas você deseja mais alguma coisa?⁴⁰⁵ Pois preciso ir agora até o fórum.

⁴⁰⁰ *Aegrast*: em *Hec.* 188 Parmenão já fizera menção à desculpa, usada pelos membros da casa de Filomena, de que a moça estaria doente. Cf. também *Hec.* 238-9.

⁴⁰¹ *Neque me clam est*: lit. “nem me é oculto”. Goldberg (2013, p. 126) aponta a equivalência entre essa expressão latina e *non me fugit*, i.e. “não me escapa” (a percepção de que etc.); preferimos, no entanto, manter a ideia ainda que *ex negativo* (“não me deixa de ser... evidente”), em circunlóquio que ecoe a construção pleonástica dessa fala de Láquede, que se nota também em *quam...credam* cf. Thomas 1987, p. 31; Stella 1936, p. 88 e Carney 1963, p. 57, para quem o enunciado seria equivalente a: *neque adeo clam me est, quam grauitur laturus sit*; ver também Goldberg 2013, p. 126 e uso semelhante de *credam* em Plauto em *Mer.* 252-3 e *Pseud.* 176, cf. Carney 1963, p. 57.

⁴⁰² *Num quidnam*: a construção, frequentemente usada para introduzir questões diretas em Terêncio, em geral indica que uma resposta negativa é esperada, cf., por exemplo, *And.* 325, *Heaut.* 429 e *Eun.* 272 (segundo Stella 1936, p.89 e Carney 1963, p.58).

⁴⁰³ *Vi*: “vigorous exercise of authority” (*OLD*, verbete “*uis*”, 7b).

⁴⁰⁴ *Hem, Sostrata*: Láquede teria, nesse momento, suas suspeitas sobre Sóstrata confirmadas (Stella 1936, p. 90; Carney 1963, p. 58; Ireland 1990, p.124, Goldberg 2013, p. 127). Ireland acrescenta que a fala de Láquede serviria, ainda, para trazer de volta ao foco dramático a personagem que, embora estivesse testemunhando um diálogo que progressivamente atestava contra ela, permanecera em silêncio desde *Hec.* 243..

⁴⁰⁵ *Nunquid uis*: forma polida para indicar que se deseja concluir uma conversa. (Cf. Thomas 1887, p. 32;

La. Vou com você.

Sóstrata⁴⁰⁶

So. Por Pólux, somos todas injusta e igualmente⁴⁰⁷ odiadas por nossos maridos. Isso por causa de umas poucas que fazem com que todas pareçamos dignas de sermos mal vistas (275). Pois, pelo amor que me têm os deuses, não tenho culpa alguma⁴⁰⁸ naquilo de que me acusa agora meu marido. Mas não é fácil ser isentada, pois eles estão convencidos de que todas as sogras são mal-intencionadas. Por Pólux, mas não eu! Pois nunca tratei minha nora de modo diferente do que trataria se ela fosse a minha própria filha, nem sei como isso tudo me aconteceu. Em todo caso, por Pólux, anseio muitíssimo que meu filho volte para casa (280).

Stella 1936, p. 91; Carney 1963, p. 58; e Goldberg 2013, p. 127). Haveria nessa construção, segundo apontam Stella (1936, p. 91) e Carney (1963, p. 58), a elisão de um termo tal como *aliud* ou *amplius*.

⁴⁰⁶ Nesta cena, parece significativo que, após as acusações e insinuações do marido nas cenas anteriores, Sóstrata é deixada sozinha no palco, e pode se expressar (agora em setenários trocaicos, em metro diferente do empregado na cena anterior). Sobre o efeito dramático desse monólogo sobre a estrutura da peça (“link monologue”), cf. Goldberg (2013, p. 128) e Ireland (1990, p.125). Cf. também nosso estudo introdutório na seção 3.2.2 – O monólogo de Sóstrata.

⁴⁰⁷ *Inique aequae*: além da assonância há nesse verso um jogo de palavras que envolve uma antítese, uma vez que a palavra *aequus* pode significar tanto “igual” (“matching, equal, alike”; *OLD*, 5a) quanto “justo” (“fair, just, reasonable, right”; *OLD* 6a). A antítese se evidencia pela disposição das palavras: *inique* quer dizer, nesse contexto, “injustamente” (“Without regard of equity, unfairly, unreasonably”; *OLD* 2), está unido ao termo *omnes*, ao passo que *aeque* liga-se a *inuisae*. Cf. Stella 1936, p. 92 e Carney 1963, p. 59.

⁴⁰⁸ *Sum extra noxiam*: lit. “estou fora de qualquer culpa”.

Ato III

Pânfilo, Parmenão, (Mírrina)

Pan. Creio que nenhum outro homem há que tenha mais desgostos nele infligidos, provindos do amor, que eu. Como sou infeliz! É para isso que tenho me mantido vivo⁴⁰⁹! E é por essa razão que eu estava tão ansioso para voltar para casa! Teria sido melhor viver toda a vida em qualquer outro lugar no mundo⁴¹⁰, do que voltar para cá e vir a saber, para minha desgraça, dessa situação em casa (285)! Pois todos nós que, de uma forma ou de outra, temos problemas postos diante de nós achamos que é lucro⁴¹¹ todo o tempo que passou antes de sabermos de tal problema.⁴¹²

Par. Mas, estando aqui, você mais rapidamente irá descobrir a razão da mágoa delas e desfazer o mal entendido. Se não tivesse voltado, o desentendimento entre elas poderia ter-se tornado muito maior. Mas agora, com sua chegada, Pânfilo, tenho certeza de que você fará com que as duas o respeitem⁴¹³ (290). Você descobrirá o problema, desfará a desavença e fará com que elas façam as pazes novamente⁴¹⁴. Essa situação, que você pôs na cabeça como sendo grave, é coisa ínfima.

⁴⁰⁹ *Ego uitam parsi perdere*: lit. “tenho evitado perder a vida”. Stella (1936, p. 94) sugere que o verso faz menção aos supostos perigos a que Pânfilo esteve exposto durante sua viagem marítima, perigos que serão mencionados pelo escravo Sósia em seu diálogo com Parmenão em *Hec.* 415-25. Já para Goldberg (2013, p. 130), Pânfilo faria alusão a um suicídio. O estudioso lembra que é comum, na comédia romana, jovens infelizes no amor ameaçarem tirar a própria vida. Cf. *Pho.* 551-2 e em Plauto, *Mer.* 471-3; *Pseud.* 85-90. Carney (1963, p. 60) nota ainda a presença de aliteração no verso, e aponta que a forma *parsi* como perfeito de *parco* é menos usual do que *peperci* e, embora seja mais comum na comédia de Plauto (cf., por exemplo, *Bacch.* 910 e *Capt.* 32), tem em Terêncio sua única ocorrência neste verso.

⁴¹⁰ *Gentium*: junto com advérbio, o genitivo partitivo designa quantidade, tempo, ou, como é o caso deste verso, lugar (Carney 1963, p. 60). Significaria, portanto “em qualquer outro lugar da terra” (cf. Stella 1936, p. 94 e Goldberg 2013, p. 130).

⁴¹¹ *Nam nos omnes quibus est...lucrost*: há um anacoluto nesses dois versos (*Hec.* 286-7), de acordo com Thomas (1887, p. 34), Stella (1936, p. 95), Carney (1963, p. 60) e Goldberg (2013, pp. 130-1): a oração começa como se *nos omnes* fosse o sujeito, mas, em vez da forma verbal adequada a essa construção (*lucrifacimus*), sobrevém a forma mais usual *lucrost* (*lucro est*), normalmente empregada com oração no infinitivo. A figura do anacoluto, segundo Carney (1963, p. 60), é registrada muito mais nesta comédia de Terêncio que em qualquer outra de sua autoria. Segundo Goldberg (2013, p. 130), tal construção sinalizaria a agitação de Pânfilo frente à situação sobre a qual acaba de tomar conhecimento.

⁴¹² Goldberg (2013, p. 130) aponta o fato de que essa fala inicial de Pânfilo também contribui para sua caracterização, como acontece em *Hec.* 76 – 80, com a entrada do escravo Parmenão, e em *Hec.* 243-5 com a aparição do *senex* Fídipo (cf. acima notas aos versos). Aqui Pânfilo caracteriza a si mesmo como sendo vítima das circunstâncias. Goldberg (2013, p. 130) ressalta também que o exagero nessa caracterização é central ao enredo, ainda que tal aspecto até este ponto da peça não esteja completamente claro à audiência.

⁴¹³ *Reuerituras*: o verbo *reueeor* tem conotação de medo, temor de alguém (*OLD*, 1b). Goldberg (2013, p. 131) aponta uso semelhante do termo em *Hec.* 630 e em *Pho.* 233.

⁴¹⁴ *Rem cognosces... restitues*: há nesse verso um pleonasmo cômico, de acordo com Stella (1936, p. 95) e Carney (1963, p. 61). Segundo este, a tradução literal seria: “you will restore them to feeling good will (for one another) again”. Para Goldberg (2013, p. 131), o tricólon é notável por seu paralelismo e

Pan. Por que você tenta me consolar? Há alguém em algum lugar do mundo tão infeliz quanto eu? Antes de eu me casar com ela, eu tinha meu coração entregue⁴¹⁵ por amor a outra pessoa⁴¹⁶. No entanto, jamais ousei recusar <a esposa> que meu pai empurrou para cima de mim⁴¹⁷ (295). Nessa situação, mesmo calado, qualquer um podia facilmente notar o quão infeliz eu estava. Com dificuldade, eu me desprendi daquele outro amor e libertei meu coração tomado, e o direcionei a ela. E mal eu o tinha transferido para cá, veja só, uma nova situação surgiu, que me arrastou para longe dela⁴¹⁸.

Além do mais⁴¹⁹, penso que estou para descobrir que a culpa desse problema é ou da minha mãe, ou da minha esposa; e depois que eu descobrir isso, o que me restará, senão tornar-me um infeliz (300)? Pois a obrigação⁴²⁰ me manda tolerar as ofensas da minha mãe, Parmenão. No entanto, estou em dívida com minha esposa, uma vez que, em outro momento, por causa de seu temperamento, ela suportou todas as minhas ofensas sem sequer pronunciar uma única palavra. Mas é preciso que alguma coisa grave tenha acontecido, Parmenão, para que esse desentendimento que se coloca entre elas perdure por tanto tempo (305).

Par. Não não, por Hércules! É coisa pequena, se você quiser verdadeiramente ver a verdadeira explicação⁴²¹. Grandes ressentimentos nem sempre se dão por causa de

aliteração. O estudioso também aponta para a forma como Parmenão encoraja Pânfilo a agir decidida e prontamente, o que contrasta com a passividade que, ao início da peça, no relato de Parmenão a Filomena, parece ser uma característica do jovem.

⁴¹⁵ *Habebam animum deditum*: segundo Thomas (1887, p. 35), o emprego do particípio passado na voz passiva juntamente com o verbo *habeo*, indicaria, neste verso, um episódio que perdurou, um estado que se prolongou. Tal construção apontaria, portanto, para o fato de o relacionamento amoroso entre Pânfilo e Báquide ter durado por um longo período.

⁴¹⁶ *Alibi*: lit. “em outro lugar”. Segundo interpretam Stella (1936, p. 96) e Carney (1963, p. 61), certo senso de pudor faz com que Pânfilo não pronuncie o nome de Báquide ao mesmo tempo em que fala de sua esposa.

⁴¹⁷ *Obtrudi*: Stella (1936, p. 96) e Carney (1963, p. 62) lembram que o emprego do verbo *obtrudere* (“empurrar contra ou em cima de” *OLD* 1) indica que foi de forma relutante e contra sua vontade que Pânfilo se casou com Filomena.

⁴¹⁸ Aqui, a versão de Pânfilo para os eventos confirma a narração de Parmenão em *Hec.* 114-74.

⁴¹⁹ *Tum*: “além do mais...” Cf. tal sentido para este advérbio em *OLD*, 9 (ver também Stella 1936, p. 97, Carney 1963, p. 62 e Goldberg 2013, p. 132).

⁴²⁰ *Pietas*: aqui designa a obrigação de um filho para com seus pais (*OLD*, 3a). De acordo com Goldberg (2013, p. 132), o clichê moral é tão comum que a personagem Calidoro da comédia plautina *Psêudulo* chega a utilizar-se dessa tópica para enganar sua mãe (*Pseud.* 120-2). Mais adiante veremos que Pânfilo também se valerá de tal convenção para manter segredo sobre as reais condições de sua esposa. Em *Hec.* 479-81, o jovem dirá a seu pai e sogro que não poderá reatar com sua esposa, já que sua obrigação de filho o persuade a seguir os interesses de sua mãe.

⁴²¹ *Veram rationem*: para *ratio* com sentido de explicação, ver *OLD* 5a. *Si uis uero ueram...*: note-se o jogo com as palavras e a aliteração (em *u*) presentes nesse verso, cf. Stella (1936, p. 98), Carney (1963, p.63) e Goldberg (2013, p. 133). Para Goldberg (2013, p. 133), tal brincadeira linguística é comum no discurso de escravos cômicos.

grandes ofensas⁴²². Pois é frequente que alguém esteja na mesma circunstância e nem sequer se irrite com a situação, mas se um irritadiço⁴²³ está diante do mesmo caso, cria-se a maior das inimizades.

As crianças criam desavenças entre si por causa de ofensas pequenas (310). E por quê? Porque é uma mente pouco firme que as governa⁴²⁴. Do mesmo modo essas mulheres são quase como crianças: com mentalidade fraca. Talvez, uma única palavra que tenha sido dita entre elas tenha causado o desentendimento.

Pan. Vá lá dentro, Parmenão, e anuncie minha chegada.

Par. Espere, o que é isso?

Pan. Calado! Ouço uma agitação e gente correndo de um lado para o outro.

Par. Vamos⁴²⁵! Vou me aproximar da porta (315). Pronto. Você está ouvindo?

Pan. Pare de falar. Por Júpiter, ouvi uma gritaria.

Par. Então você pode falar, e eu não?

Mi (dentro da casa). Quieta, eu lhe imploro, minha filha!⁴²⁶

Pan. Parece a voz da mãe de Filomena. Estou arruinado!

Par. Por quê?

Pan. Estou perdido!

Par. Por que motivo?

Pan. Não sei o que, mas sem dúvida estão me escondendo algo muito sério, Parmenão (320).

Par. Disseram que sua esposa Filomena estava com algum tipo de febre. Se é grave,⁴²⁷ eu não sei.

⁴²² *Quae...irae*: Goldberg (2013, p. 133) aponta o fato de a ordem das palavras enfatizar a brincadeira com *maxumas/maxumae* e *irae/iniurias*. Ainda segundo o estudioso, a construção eleva a generalização ao máximo, como na fala de Láquede em *Hec.* 199 (*omnes...omniae*).

⁴²³ *Iracundus*: nossa tradução segue a interpretação de Thomas (1887, p. 37), Stella (1936, p. 98) e Carney (1963, p. 63), que entendem que o adjetivo (*iracundo*, irritadiço) foi empregado neste verso com função de substantivo.

⁴²⁴ *Quia enim qui eos gubernat...gerunt*: “because the temperaments they’re governed by aren’t fully developed” (Ireland 1990, p. 49).

⁴²⁵ *Agedum*: a expressão é formada por *age*, uma interjeição de exortação, mais *dum*, partícula que atenuaria o imperativo (este seria considerado inapropriado para um escravo dirigindo-se ao seu senhor). Cf. Stella (1936, p. 99), Carney (1963, p. 64) e Goldberg (2013, p. 134).

⁴²⁶ Nesse verso Terêncio utiliza-se de uma convenção familiar cômica, isso é, a ocorrência de um nascimento fora do palco sinalizado pelos gritos da parturiente vindos de dentro da casa (cf, por exemplo, *And.* 473; e em Plauto, *Aul.* 691-2). Cf. Carney (1963, p. 64) e Goldberg (2013, p. 134). Ainda segundo lembra Goldberg (2013, p. 134), Terêncio nessa cena brinca com o fato de a audiência conhecer tal convenção, já que a personagem, que ignora o real significado dos gritos de Filomena, segue, nos próximos versos, acreditando que sua esposa estaria doente.

⁴²⁷ *Si forte est*: segundo Thomas (1887, p. 39), o emprego da partícula *si* seguida de verbo no indicativo é uma construção arcaica e coloquial. Cf. também Goldberg (2013, p. 135), que ressalva ainda que, em contextos formais, o mais usual seria empregar o termo *nam* para introduzir uma questão indireta.

Pan. Essa não! Por que você não me disse?

Par. Porque não podia dizer tudo de uma vez⁴²⁸.

Pan. Que doença é?

Par. Não sei.

Pan. O quê? Ninguém trouxe um médico?

Par. Sei não.

Pan. Por que estou aqui parado ao invés de ir lá dentro saber ao certo sobre o que quer que esteja acontecendo? Ó minha querida Filomena, vou agora me deparar com você em que estado aí dentro (325)? Se, porém, você estiver correndo algum perigo⁴²⁹, não há dúvida de que eu morro junto com você⁴³⁰.

Par. Não é útil que eu o siga para dentro dessa casa. Isso porque sinto que todos nós somos odiados por essas pessoas. Ontem não quiseram nem mesmo receber Sóstrata. Se essa doença se agravar (330) (o que eu certamente não desejo, sobretudo por causa do meu patrão), dirão imediatamente que entrou um escravo de Sóstrata e alegarão que ele trouxe alguma coisa que ameaça a vida e a existência⁴³¹ de todos eles, que torna a doença pior. A patroa será culpada, eu estarei numa grande encrenca⁴³² (335).

Sóstrata, Parmenão, Pânfilo

So. Ó infeliz de mim! Há tempo⁴³³ que eu estou ouvindo aqui⁴³⁴ uma espécie de tumulto. Tenho muito medo de que a doença de Filomena tenha se agravado. Eu

⁴²⁸ Carney (1963, p. 65) e Goldberg (2013, p. 1350) lembram que Parmenão duvidara da doença de Filomena em *Hec.* 188, tratando a informação como uma mera desculpa para a partida da moça. Por essa razão o escravo teria ocultado a informação de seu patrão.

⁴²⁹ *Periculum*: segundo Carney (1963, p. 65) um jogo de aliteração e assonância liga a expressão eufêmica *periculum* (“perigo”) a *perisse* (“ter morrido”), termo de sentido mais forte que indicaria qual seria de fato a preocupação de Pânfilo, a de que Filomena corresse risco de morte.

⁴³⁰ *Perisse*: nova alusão ao suicídio (cf. acima nota a *ego uitam parsi perdere*), segundo Carney (1963, p. 65), que interpreta a fala do *iuuenis* como sinal de sua imaturidade emocional. Sobre a referência a suicídio contribuindo para essa caracterização do jovem na comédia, cf. também Duckworth 1994, p. 239.

⁴³¹ *Capiti... aetati*: ambos os termos têm sentidos próximos nesse verso (cf. Thomas 1887, p. 40 e Goldberg 2013, p. 137). A fala do escravo é, portanto, redundante.

⁴³² *In magnum malum*: a expressão, segundo Carney (1963, p. 66) e Goldberg (2013, p. 137), é a forma eufêmica pela qual o escravo se refere ao castigo que sofreria se o que ele descreve acontecesse, castigo esse que costuma ser, na comédia, uma surra (cf., por exemplo, *And.* 179-431, *Pho.* 851, *Eun.* 714, 968, 997). Sobre a convenção do castigo físico a escravos na comédia romana ver acima nota a *tergum meum* (*Hec.* 108).

⁴³³ *Iamdudum*: tal advérbio, segundo Carney (1963, p. 67) e Goldberg (2013, p. 137) frequentemente na comédia é empregado juntamente com um verbo no presente indicando que uma ação teve início no passado e continua no presente. Cf. uso semelhante em *Eun.* 743.

⁴³⁴ *Hic*: Sóstrata indica a porta de Fídipo, de onde viriam os ruídos audíveis de fora da casa (Stella 1936, p. 104; Goldberg 2013, p. 137) Cf. também nota a *hic Pamphilus* em *Hec.* 60.

imploro a você, ó Asclépio, e a você, ó Saúde⁴³⁵, pelo que quer que esteja acontecendo!
Irei agora vê-la.

Par. Ei, Sóstrata!

So. O quê?

Par. Você será novamente impedida de entrar⁴³⁶.

So. Ah, Parmenão, então você está aqui? Ai, estou perdida! O que farei (340)? Como sou infeliz! Não verei a esposa de Pânfilo, estando ela doente e aqui tão próxima⁴³⁷ de mim?

Par. Não vai vê-la? Você não deveria⁴³⁸ sequer enviar alguém para vê-la. Pois penso que quem ama a quem⁴³⁹ o odeia comete uma dupla tolice: gasta esforço à toa e causa incômodo à outra pessoa⁴⁴⁰. Além do mais, seu filho já foi lá para dentro, assim que chegou, para ver o que está acontecendo (345).

So. O que você está dizendo? Então Pânfilo já chegou?

Par. Chegou.

So. Graças aos deuses! Bem, essas palavras trouxeram-me o ânimo de volta e tiraram um peso do meu coração.

Par. E é exatamente por essa razão que não quero que você vá lá dentro neste momento. Pois, se de alguma maneira as dores⁴⁴¹ de Filomena amenizaram, tenho certeza⁴⁴² de

⁴³⁵ *Aesculapi...Salus*: Na tradição grega, segundo Goldberg (2013, p. 138), *Hygeia*, personificação da Saúde, era algumas vezes representada como filha de Asclépio, deus da medicina. Para exemplos de personificação de *Salus* na comédia de Plauto ver *Capt.* 529 e *Most.* 351 (Stella 1936, p. 104). De acordo com Carney (1963, p. 67), Terêncio raramente cita tais divindades abstratas. Nesta comédia, há neste verso referência à Saúde (*Salus*) e em *Hec.* 406 à Sorte (*Fors Fortuna*). Cf. ainda, o verbete *Salus* em Grimal (1951).

⁴³⁶ *Excludere*: Carney (1963, p. 67) e Goldberg (2013, p. 138) lembram que além de o escravo desejar poupar sua senhora de maiores humilhações, está implícito o fato de que é necessário para o enredo que Sóstrata seja mantida longe da casa de Fídipo; assim se assegura que ela não descubra o que está realmente acontecendo com Filomena.

⁴³⁷ *In proximo hic*: há redundância cômica neste verso segundo Stella (1936, p. 105), Carney (1963, p. 67) e Goldberg (2013, p. 138). Este aponta construção semelhante em *Hec.* 98 (*hic intus*).

⁴³⁸ *Ne mittas*: segundo Thomas (1987, p. 41) e Carney (1963, p. 67), o uso do subjuntivo nesta construção tem a nuance de um aviso ou advertência. Seguimos a interpretação de Ireland (1990, p. 51) e de Goldberg (2013, p. 138), que propõem a tradução “you shouldn’t even send...”.

⁴³⁹ *Ipsus*: lit. “o mesmo que”. Segundo Thomas (1887, p. 41), Terêncio emprega indiferentemente as formas *ipsus* e *ipse*. Stella (1936, p. 105), Carney (1963, p. 67) e Goldberg (2013, p. 138) apontam que a forma *ipsus* é mais frequentemente usada em comédias. Goldberg (2013, p. 138) acrescenta ainda que tal emprego deve-se à métrica.

⁴⁴⁰ Segundo Goldberg (2013, p. 139), as máximas nessa comédia, como a citada por Láquede em *Hec.* 199-201 e pelo escravo Parmenão em *Hec.* 307, são usadas para reivindicar uma espécie de autoridade moral.

⁴⁴¹ *Dolores*: Goldberg (2013, p. 139) aponta que o termo aqui não é usado simplesmente como um sinônimo de *morbum*, mas também envolveria um tipo de perturbação mental que poderia ser amenizada pela chegada de Pânfilo.

⁴⁴² *Scio*: Goldberg (2013, p. 139) lembra que a confiança de Parmenão no que ele acredita saber sobre os fatos é evidentemente equivocada. Novamente estamos diante de uma ironia dramática, visto que o

que, estando ela e Pânfilo a sós, ela contará tudo o que aconteceu (350) entre vocês duas e como foi que começou⁴⁴³ o desentendimento. Mas não é ele próprio que estou vendo sair! Está tão triste!

So. Ó meu filho!

Pan. Como vai, minha mãe?

So. Feliz por você ter chegado são e salvo! E Filomena, como vai?

Pan. Melhorzinha⁴⁴⁴.

So. Peço aos deuses que assim seja! Mas então por que você está chorando? Por que está tão triste?

Pan. Está tudo bem, mãe (355).

So. O que foi aquele tumulto? Diga-me, por acaso uma dor a tomou de repente?

Pan. Foi isso mesmo que aconteceu.

So. Que doença é?

Pan. Uma febre.

So. Crônica?⁴⁴⁵

Pan. Foi o que disseram. Mas, por favor, vá para dentro, minha mãe, e eu já vou encontrar você.

So. Está bem.

Pan. E você, Parmenão, corra até os escravos⁴⁴⁶ e os ajude com a bagagem.

público já se teria dado conta de que Filomena está em trabalho de parto, uma vez que reconheceria a convenção cômica de um nascimento que ocorre fora do palco, sinalizado por gritos da parturiente. Cf. acima nota a *Hec.* 318.

⁴⁴³ *Ortum initium*: o uso desse tipo de expressão redundante é frequente na comédia terenciana com os verbos que significam “surgir” ou “começar”. Ver por exemplo *And.* 709 e *Hec.* 361-2 (Thomas 1887, p. 43; Stella 1936, p. 106; Carney 1963, p. 68).

⁴⁴⁴ *Meliusculast*: o emprego do diminutivo teria, segundo Goldberg (2013, p. 140), o intuito de apresentar uma resposta evasiva de Pânfilo à pergunta da mãe. De acordo com Stella (1936, p. 107) e Carney (1963, p. 68), o diminutivo teria sentido de “um pouco melhor”. Tal nuança também pode ser apreendida da forma “melhorzinha” no português. Cf. acima nota a *compusculos* sobre uso de outro diminutivo incomum nesta comédia e seus sentidos.

⁴⁴⁵ *Cotidiana*: o sentido de *cottidianus* privilegiado na tradução é o de “algo que acontece todos os dias, diariamente” (*OLD*, 1). Nossa tradução segue também a interpretação de Goldberg (2013, p. 140), que entende que Sóstrata quer ressaltar o fato de a febre de Filomena estar perdurando por vários dias e ter recorrência diária, é, portanto, uma febre crônica. É diferente a forma como Carney (1963, p. 69) compreende o verso, seguindo o sentido 2 do *OLD*, de *cottidianus* como algo que é “habitual, normal, regular” e, portanto, sem gravidade e sem importância, conforme aponta o estudioso. Ireland (1990, p. 53) propõe a tradução “nothing serious?”, seguindo também essa segunda acepção do *OLD*, ainda que reconheça, em nota, o outro sentido possível, afirmando que o significado literal do termo seria o de “algo que ocorre todos os dias” (“occurring everyday”, Ireland 1990, p. 129). Nossa escolha visa a manter as marcas da improvisação de Pânfilo que parecem estar presentes neste diálogo com a mãe (Goldberg 2013, p. 140), uma vez que ele acabara de afirmar que a esposa fora de repente acometida por um mal-estar (*repente inuasit*), parece incongruente e, assim, coerente com uma mentira improvisada que ele agora afirme que a doença da moça é crônica.

Par. O que? Então eles não conhecem o caminho de casa⁴⁴⁷ (360)?

Pan. Você ainda está aqui?

Pânfilo

Pan. Não sou capaz de pensar em um início adequado pelo qual eu começaria a narrar as coisas que me estão acontecendo, fui pego de surpresa! Uma parte dos fatos eu vi com meus próprios olhos, a outra soube de ouvir falar⁴⁴⁸. Foi por isso que eu corri aqui para fora, o mais rápido possível, neste estado conturbado⁴⁴⁹. Pois há pouco que eu, ansioso⁴⁵⁰, me apressei lá para dentro, pensando (365) que encontraria minha esposa acometida por uma doença diferente daquela que eu estava para ver. Ó pobre de mim!

Assim que as escravas da casa viram que eu tinha chegado, todas elas, ao mesmo tempo, alegres porque me viram de repente, exclamaram: “chegou!”. No entanto, imediatamente, notei que a expressão de todas elas mudou ao perceberem que o destino trouxera minha chegada em momento tão inconveniente (370). Uma dentre elas correu na minha frente para anunciar a minha chegada; mas eu, como estava ansioso em ver minha esposa, segui atrás dela. Assim que eu cheguei lá dentro, logo descobri, para minha desgraça, qual era sua doença. Pois nem o tempo deu oportunidade para que se pudesse esconder, nem a própria Filomena pôde erguer a voz para lamentar-se por um motivo diferente daquele que a própria condição em que ela estava (375). Depois que vi,

⁴⁴⁶ *Pueris curre*: Goldberg (2013, p. 140) lembra que, na comédia romana, comumente os viajantes chegavam acompanhados de uma comitiva de carregadores de bagagem. A ausência desses escravos no momento da chegada de Pânfilo em *Hec.* 281 é, ainda segundo o estudioso, uma inovação terenciana que serviria tanto para auxiliar na caracterização da personagem como um jovem *amator* desesperado (que de tão ansioso saiu apressadamente à frente de seus escravos), quanto para, a seguir, fornecer um motivo conveniente para manter Parmenão longe da casa de Filomena, de forma que ele não possa descobrir as reais condições da moça.

⁴⁴⁷ *Non sciunt ipsi uiam...*: Stella (1936, p. 108) aponta que parece estranho um escravo contestar a ordem de seu patrão, mas a resposta de Parmenão demonstraria o estranhamento advindo do pedido de Pânfilo, pois claramente não seria necessário, como o próprio escravo sugere, que ele fosse ajudar os carregadores com as bagagens.

⁴⁴⁸ *Perpexi his oculis*: Stella (1936, p. 110) e Carney (1963, p. 70) ressaltam que o enunciado de Pânfilo não constitui meramente um pleonasma, ou uma oposição a *accepi auribus*, já que destacar que ele viu com seus próprios olhos o que acontecia a Filomena é importante para demonstrar que não havia dúvidas.

⁴⁴⁹ *Exanimatus*: o termo teria, neste verso, segundo Donato, o mesmo sentido de *conturbatus*. Stella (1936, p. 111) e Carney (1963, p. 70) o interpretam como “fora de mim”. A expressão também é usada, em nosso autor, para descrever um jovem perturbado em *And.* 131, 234 e ocorre ainda na comédia plautina em *Cas.* 573, *Mer.* 220 e *Pseud.* 9 (Goldberg 2013, p. 143).

⁴⁵⁰ *Timidus*: segundo Thomas (1887, p. 44), Stella (1936, p. 111), Carney (1963, p. 70) e Goldberg (2013, p. 142), o adjetivo é aqui empregado não com o sentido de “hesitante” ou “temeroso”, mas sim de “ansioso”, i.e. *timens*.

“ó, que grande ultraje!”⁴⁵¹, exclamei, e corri sem demora em direção à saída, em lágrimas, transtornado por tal fato inacreditável e atroz.

Sua mãe me seguiu. Quando eu já estava à porta, pronto para sair, a coitada caiu de joelhos e em lágrimas! Que lástima! De fato creio que seja assim: todos nós somos orgulhosos ou humildes a depender das circunstâncias (380). Primeiramente, ela começou a falar comigo da seguinte maneira: “Ó meu querido Pânfilo, agora você vê o motivo pelo qual ela se afastou de você. Ela foi violentada⁴⁵² há algum tempo, antes de se casar⁴⁵³, por não sei qual cafajeste. Agora ela fugiu para cá para esconder o parto de você e das outras pessoas”. Mas quando me lembro do que ela disse, não posso conter as lágrimas, ó infeliz de mim (385)! Ela continuou: “qualquer que seja a Sorte⁴⁵⁴ que nos trouxe você hoje, em nome dessa divindade nós duas lhe imploramos: se há justiça divina e se há justiça entre os homens⁴⁵⁵, mantenha segredo sobre tal fatalidade, para que se mantenha encoberta perante todas as outras pessoas. Se algum dia você sentiu que ela foi compassiva para com você⁴⁵⁶, meu querido Pânfilo, retribua-lhe agora o favor sem maiores problemas, é o que ela lhe implora (390). Quanto ao resto, com relação a aceitá-la de volta, faça conforme você achar correto. Ninguém mais além de você sabe que ela está dando à luz um filho que não é seu, pois me disseram⁴⁵⁷ que ela

⁴⁵¹ *Facinus*: nossa tradução segue a interpretação de Goldberg (2013, p. 143). Segundo o estudioso, Donato em comentário a esta passagem teria tomado uma postura indulgente em sua interpretação do verso: “ele se refere não a ela, a Filomena, mas ao autor do crime” (*non ad illam, hoc est Philumena, sed ad auctorem uitii refertur*). Goldberg, porém, entende que o ultraje ao qual a personagem se refere é o fato de Filomena estar dando à luz um filho que ele sabe que não pode ser seu. Não há até o verso 383 referência ao estupro sofrido pela jovem. Cf. nota a *uitiumst oblatum*.

⁴⁵² *Vitiumst oblatum*: de acordo com Donato, em comentário ao verso, a expressão frequentemente faz referência a um evento inesperado e não desejado. Segundo Goldberg (2013, p. 143) este é um eufemismo comum empregado para narrar um estupro na comédia, como se pode verificar, por exemplo, em *And.* 296, 308.

⁴⁵³ *Virgini*: nossa tradução segue a interpretação de Thomas (1887, p. 46) “avant son mariage”, Stella (1936, p. 113) “prima che ti sposasse”, Carney (1963, p. 71) e Goldberg (2013, p. 143) “before her marriage” para o termo. Segundo Carney e Goldberg, mulheres casadas na comédia romana eram retratadas como sendo sempre fiéis a seus maridos. A farsa de Acrotelêutio no *Mil.* de Plauto e o genuíno dilema de Alcumena em *Anf.* são as duas notáveis exceções, lembra Goldberg (2013, p. 143).

⁴⁵⁴ *Fors fortuna*: a personificação da “boa sorte” segundo Thomas (1887, p. 46), Stella (1936, p. 114) e Goldberg (2013, p. 144).

⁴⁵⁵ *Ius...fas*: Carney (1963, p. 72) e Goldberg (2013, p. 144) apontam que os dois termos fazem referência respectivamente à lei humana e à divina.

⁴⁵⁶ *Vmquam...amico*: Goldberg (2013, p. 144) lembra que Mírrina alude aos primeiros dias do casamento de Pânfilo e Filomena, em que a moça suportou a insensibilidade do marido sem queixas (*Hec.* 145-59) e ganhou seu amor (*Hec.* 161-70). A mãe estaria então fazendo um duplo apelo, tanto ao amor do rapaz pela esposa, quanto ao remorso por seu comportamento no início do casamento.

⁴⁵⁷ *Aiunt*: de acordo com Thomas (1887, p. 47), Stella (1936, p. 114), Carney (1963, p. 72) e Goldberg (2013, p. 145), a fonte de tal informação poderia apenas ser Filomena, o plural não indica, portanto, que mais pessoas sabiam sobre a condição de Filomena. O emprego desse plural indefinido, ainda segundo Stella (1936, p. 114) e Goldberg (2013, p. 145), refletiria o desconforto de Mírrina diante do assunto e certo senso de pudor da mãe ao não referir o nome da filha.

engravidou dois meses antes de dormir com você, e que já faz sete meses desde que vocês vivem juntos. Mas os fatos mesmos indicam que você sabe disso. Agora, Pânfilo, se for possível (395), o que mais desejo e a que mais me dedico é que o parto aconteça secretamente, escondido do pai de Filomena e de todas as outras pessoas. Mas se isso não puder ser feito dessa maneira, se eles perceberem, direi que houve um aborto. Tenho certeza de que ninguém desconfiará do contrário, assim como não pensarão que a criança não é legitimamente sua, pois é verossímil, e em seguida ela vai expor⁴⁵⁸ o bebê (400). Não haverá para você qualquer inconveniente, e você terá mantido oculta essa tão imerecida injustiça cometida contra ela, coitada!”

Eu prometi e está decidido que mantereí minha palavra da forma como disse. Quanto a aceitá-la de volta, na realidade não penso que seja a coisa mais honesta a se fazer, e não o farei, ainda que seja fortemente tomado pelo amor e pela saudade⁴⁵⁹ que tenho de estar ao lado dela. Choro quando me vêm à mente a vida que virá depois disso e a solidão (405). Ó Sorte, que nunca dura! Mas um amor anterior a este já me tornou acostumado a esta situação, amor que eu deixei de lado, tendo me decidido a isso. Da mesma forma me empenharei agora.

Lá vem o Parmenão, com os escravos. Não há a menor necessidade de ele chegar perto dessa história, pois outrora eu confiei somente a ele (410) o fato de eu ter me abstinido da minha esposa no início do nosso casamento. Temo que, se ele ficar aqui ouvindo os gritos de Filomena, venha a perceber que ela está parindo. Tenho que tirá-lo daqui até que Filomena tenha o bebê.

⁴⁵⁸ *Exponetur*: expor ou rejeitar uma criança é, segundo aponta Goldberg (2013, p. 145), uma solução usual no drama para o problema de uma gravidez não desejada. Sobre a controversa questão acerca de tal prática na sociedade romana da época, o editor cita os estudos de Harris (1994, pp. 12-15) e Scafuro (1997, pp. 272-8). Stella (1936, p. 115) aventa que a prática era comum na sociedade grega, em que o pai teria até cinco dias depois do nascimento da criança para decidir se a assumiria e legitimaria ou não. Porém, segundo Carney (1963, p. 73), o infanticídio por conta da rejeição de uma criança não era uma prática comum na Grécia antiga; já o abandono ocorria não necessariamente por razões financeiras, mas de reconhecimento da legitimidade da criança.

⁴⁵⁹ *Consuetudo*: para Stella (1936, p. 116) a expressão diria respeito à lembrança do tempo transcorrido desde o início ao final do relacionamento. De acordo com Goldberg (2013, p. 146), que se respalda no sentido 5 para o verbete do *OLD*, o termo faria referência a um relacionamento sexual.

Parmenão, Sósia, Pânfilo

Par. Então você está me dizendo⁴⁶⁰ que essa viagem acabou sendo desagradável para você (415)?

So. Por Hércules, palavras não podem dizer o quão desagradável⁴⁶¹ é navegar, Parmenão.

Par. É mesmo?

So. Ó, que sorte a sua! Você não sabe de que mal você se livrou nunca tendo entrado no mar. Pois, sem mencionar⁴⁶² todas as outras desgraças, veja apenas esta (420): eu estive trinta dias⁴⁶³ ou mais no navio e, durante todo esse tempo, eu estava sempre esperando a morte, pobre de mim, tão adversas foram as tempestades que enfrentamos continuamente!

Par. Que coisa terrível!

So. E eu não sei? Enfim, se eu soubesse que teria que voltar para lá, por Hércules, eu fugiria ao invés de voltar <lá> (425)!

Par. No passado, situações menos graves que essa já o levaram a fazer o que você está ameaçando fazer⁴⁶⁴ agora, Sósia. Mas é o próprio Pânfilo que estou vendo parado em frente à porta! Vá lá para dentro, Sósia, eu vou até ali ver se⁴⁶⁵ ele me quer para alguma coisa. Patrão, você ainda está parado aqui?

Pan. Na verdade⁴⁶⁶, estou esperando por você (430).

Par. O que foi?

Pan. É necessário que vá correndo à acrópole⁴⁶⁷.

⁴⁶⁰ *Ain*: o mesmo que *aisne* segundo Goldberg (2013, p. 147). Thomas (1887, p. 49), Stella (1936, p. 118) e Goldberg (2013, p. 147) apontam que a forma seria um coloquialismo que indica a continuação de uma conversa em progresso.

⁴⁶¹ *Incommodum*: Stella (1936, p. 118) e Goldberg (2013, p. 147) lembram que aqui Sósia introduz uma queixa convencional na comédia romana: as agruras das viagens marítimas. Cf., segundo Goldberg, exemplos em *Mos.* 431-43 e *Trin.* 1087-9.

⁴⁶² *Mittam*: o mesmo que *omitam* (Stella 1936, p. 118 e Carney 1963, p. 75), lit. “além das desgraças que irei omitir...”. Goldberg (2013, p. 147) aponta construção semelhante em *Pho.* 293.

⁴⁶³ *Dies triginta aut plus*: Stella (1936, p. 118), Carney (1963, p. 75) e Goldberg (2013, p. 147) apontam a possibilidade de um exagero cômico nesse verso: trinta dias seria muito tempo para tal trajeto, que ia de Atenas a Imbros, mesmo com o clima ruim.

⁴⁶⁴ *Facere ut faceres*: Goldberg (2013, p. 148) reconhece neste verso uma típica brincadeira com as palavras, comum em falas de escravos cômicos, assim como acontece em *Hec.* 425 (*redeam...redeundum*). Cf. Thomas 1887, p. 50 e Carney 1963, p. 76).

⁴⁶⁵ *Siquid*: a forma é coloquial e mais comum do que *num* para introduzir questões indiretas em Terêncio (Goldberg 2013, p. 148).

⁴⁶⁶ *Quidem*: Goldberg (2013, p. 148) interpreta a forma como sendo bastante enfática, e sugere a tradução “not only am I still here, but...”.

⁴⁶⁷ *Arcem*: a Acrópole, segundo Thomas (1887, p. 50), Stella (1936, p. 120), Carney (1963, p. 77) e Goldberg (2013, p. 148). Semelhantemente, Ireland (1990, p. 59) traduz o termo como “the Citadel”.

Par. Que quem vá⁴⁶⁸?

Pan. Você.

Par. Para a acrópole? Por que para lá?

Pan. Para encontrar-se com Calidêmida⁴⁶⁹, meu anfitrião de Mícono, que esteve a bordo juntamente comigo.

Par. Estou perdido! Direi o quê? Que esse aí⁴⁷⁰ fez uma promessa⁴⁷¹ de que, se voltasse para casa a salvo, me arruinaria fazendo com que eu ande por aí (435)?

Pan. O que está esperando?

Par. O que você quer que eu diga? Ou devo só encontrá-lo?

Pan. Não. Combinei que iria me encontrar com ele hoje, mas não será possível, diga a ele que não me espere à toa. Vá voando!

Par. Mas não sei como é sua aparência.

Pan. Então você já saberá como ele é: é alto, de pele avermelhada, tem cabelos crespos⁴⁷², é gordo, tem olhos verdes⁴⁷³ (440) e cara de caveira⁴⁷⁴.

Par. Que os deuses acabem com ele! E se ele não vier? Devo ficar por lá até o final da tarde?

Embora a Acrópole fosse o coração da religião ateniense, diz Goldberg (2013, p. 148), dificilmente seria um centro da vida cotidiana como a Ágora. Pânfilo demanda uma longa e árdua subida para um lugar distante de onde as personagens se encontram.

⁴⁶⁸ *Quoi homini*: nossa tradução segue interpretação de Goldberg (2013, p. 148), que ressalta que aqui o escravo Parmenão brinca com a ambiguidade da construção impessoal na fala de Pânfilo no verso anterior. O escravo espera livrar-se de alguma maneira da ordem iminente.

⁴⁶⁹ *Callidemidem*: De acordo com Carney (1963, p. 77) o nome do sujeito inventado por Pânfilo significaria (em grego) algo como “filho de uma terra boa”; a graça vem de que a denominação é inapropriada para o habitante de Mícono, uma ilha proverbialmente conhecida como sendo estéril e infrutífera.

⁴⁷⁰ *Hunc*: seguimos Thomas (1887, p. 51) e Goldberg (2013, p. 48) que, concordando com o comentário de Donato ao verso, entendem que este pronome tem como referente Pânfilo.

⁴⁷¹ *Vouisse*: conforme apontam Stella (1936, p. 121), Carney (1963, p. 77) e Goldberg (2013, p. 148), era comum a viajantes fazer algum tipo de voto na esperança de retornarem a salvo.

⁴⁷² *Crispus*: Carney (1963, p. 78) e Goldberg (2013, p. 149) aventam que os homens de Mícono eram conhecidos por serem calvos, conforme explicita a citação de Lucílio nos comentários de Donato: “Todos os vindos de Mícona são calvos” (*Myconi calua omnis iuventus*, frag. 1211M). Segundo interpretam os editores, Terêncio deve ter mudado tal aspecto em relação a seu modelo grego (“já que Apolodoro dissera que a pessoa era calva”, segundo Donato (*cum Apollodorus caluum dixerit*)) para enfatizar o absurdo da descrição de Pânfilo, revertendo o estereótipo, provavelmente conhecido pela audiência. Cf. Vincent (2013, pp. 76-7).

⁴⁷³ *Crispu’ crassu’ caesiu’*: listas de palavras em assíndeto e com efeito de aliteração são um recurso estilístico típico da comédia romana, embora mais comum em Plauto que em Terêncio. Um exemplo de semelhante construção em nosso autor pode ser visto em *Pho.* 1061-2 (Carney 1963, p. 78 e Goldberg 2013, p. 149). Cf. também Duckworth (1994, p. 340).

⁴⁷⁴ *Cadauerosa facie*: segundo Goldberg (2013, p. 149), tal ablativo descritivo neste verso foi empregado para sumarizar a série de nominativos. Além disso, como apontam Thomas (1887, p. 51), Stella (1936, p. 122), Carney (1963, p. 78) e Goldberg (2013, p. 149), esta descrição do homem como tendo “cara de caveira” é incongruente e contraditória, uma vez que faz parte da caracterização os adjetivos “de pele avermelhada” (*rubicundus*) e “gordo” (*crassus*). É notável o humor nessa incoerente descrição de Pânfilo. Cf. Vincent (2013, pp. 76-7).

Pan. Sim, fique lá. Agora corra!

Par. Não posso, estou tão cansado!

Pan. Ele foi. O que vou fazer? Infeliz de mim! Eu não sei mesmo como manter escondido o que Mírrina me pediu (445): que sua filha está dando à luz um bebê. Como sinto pena da mulher, farei o que puder. Entretanto, cuidarei da minha obrigação⁴⁷⁵, pois é necessário que eu me dedique mais à minha mãe do que ao meu amor. Ai! Eis que vejo meu pai e o Fídipo, estão vindo para cá. Não tenho ideia do que direi a eles (450).

Láquede, Fídipo, Pânfilo

La. Então você disse que ela disse que estava esperando meu filho?

Fi. Exatamente⁴⁷⁶.

La. Falaram que ele chegou. Ela deve voltar.

Pan. Não sei qual desculpa⁴⁷⁷ darei a meu pai para não levá-la de volta para casa.

La. Quem eu estou ouvindo falar por aqui?

Pan. Estou determinado a permanecer firme no caminho que eu decidi percorrer.

La. É o próprio, o homem de quem eu falava a você.

Pan. Olá, meu caro pai (455)!

La. Meu filho querido, olá!

Fi. Que bom que você chegou, Pânfilo, e o que é mais importante, são e salvo.

Pa. Obrigado⁴⁷⁸.

La. Acabou de chegar?

Pan. Neste momento.

La. Diga-me⁴⁷⁹, o que nosso primo Fânias⁴⁸⁰ deixou?

⁴⁷⁵ *Pietatem*: Goldberg (2013, p. 149) questiona a sinceridade de Pânfilo nesta passagem ao invocar a *pietas* e escolher a mãe (*parenti*) em detrimento de seu amor (*amori*). Sobre isso, ver também Konstan (1986, pp. 135-8) e nota anterior a *pietas* (*Hec.* 301).

⁴⁷⁶ *Factum*: subentende-se *est*. Segundo Thomas (1887, p. 52), Stella (1936, p. 124), Carney (1963, p. 80) e Goldberg (2013, p. 150), é uma expressão que indica concordância em diálogos cômicos. Ver, por exemplo, *Poen.* 1067.

⁴⁷⁷ *Causam*: cf. *causa* (*OLD*, 5).

⁴⁷⁸ *Creditur*: lit. “acredita-se (leia-se: no que você diz)”, segundo Thomas (1887, p. 53), Stella (1936, p. 126), Carney (1963, p. 80) e Goldberg (2013, p. 150), trata-se de uma fórmula de agradecimento a uma gentileza (e.g. *Pho.* 610), Nessa expressão de cortesia, o verbo é, diferentemente do que vemos neste verso, regularmente usado na sua forma ativa (*credo*). A interpretação de Goldberg para o emprego da forma passiva é de que o agradecimento de Pânfilo seria deliberadamente impessoal.

Pan. Definitivamente⁴⁸¹, ele era alguém dado aos prazeres enquanto estava vivo, e aqueles que são assim não ajudam muito a seus herdeiros (460); na verdade deixam para si mesmos um elogio: “viveu bem enquanto sua vida durou⁴⁸²”.

La. Então você não trouxe nada além do que essa única máxima?

Fi. Qualquer coisa que ele tenha deixado foi lucro.

La. Não, foi prejuízo, pois eu o queria⁴⁸³ vivo e são.

Fi. Você pode desejar isso à vontade, ele nunca mais tornará a viver. Eu sei, no entanto, o que você preferiria (465).

La. Ontem este aqui⁴⁸⁴ ordenou que Filomena fosse levada para casa. Diga que você ordenou isso.

Fi. Não me cutuque⁴⁸⁵! Sim, eu ordenei.

La. Mas ele já irá enviá-la de volta.

Fi. Sem dúvida.

Pan. Eu sei de tudo o que aconteceu, acabo de ouvir enquanto chegava.

La. Mas que os deuses acabem com esses invejosos que têm prazer em contar essas fofocas.

Pan. Eu bem sei que tenho tomado cuidado para não merecer qualquer tipo de reprovação⁴⁸⁶ (470) vinda de sua família, Fídipo. E se eu quisesse, aqui e agora,

⁴⁷⁹ *Cedo*: a partícula pode significar “entrego” (“hand over” *OLD* 1) ou, como é o caso neste verso “diga-me” (“tell me” *OLD* 2). A segunda aceção é coloquial (Stella 1936, p. 126; Carney 1963, p. 80 e Goldberg 2013, p. 151).

⁴⁸⁰ *Phania*: nome do parente falecido em Imbros (*Hec.* 171).

⁴⁸¹ *Sane hercle*: cf. a expressão em *OLD* 4a. Goldberg (2013, p. 151) sugere que Pânfilo, como conhecesse bem seu pai Láquede, estaria aqui respondendo à pergunta sobre *quid* (o que?) subentendendo *quantum* (quanto?).

⁴⁸² *Vixit, dum uixit*: Carney (1963, p. 81) e Goldberg (2013, p. 151) notam neste verso o jogo com o verbo *uiuere* com sentido de “estar vivo” (*OLD* 1) e significando “aproveitar a vida” (*OLD* 7).

⁴⁸³ *Vellem*: Stella (1936, p. 128) e Carney (1963, p. 82) apontam hipocrisia nesta fala de Láquede. Semelhantemente, Goldberg (2013, p. 151) entende o emprego do verbo em tal forma do imperfeito do subjuntivo como indicando um desejo que não pode ser realizado. O comentário irônico de Fídipo no verso seguinte sugere que o desejo de Láquede não parece sincero. Vemos uma brincadeira com o estereótipo do *senex* avarento, comum na comédia romana (ver, e.g., a personagem Euclião em *Aul.* de Plauto).

⁴⁸⁴ *Hic*: Láquede se dirige a Pânfilo, indicando Fídipo (Thomas 1887, p. 53; Stella 1936, p. 128).

⁴⁸⁵ *Noli fodere*: Fídipo dirige-se a Láquede, de quem a fala aparentemente foi acompanhada de um gesto para chamar atenção do vizinho (Thomas 1887, p. 54; Stella 1936, p. 128; Carney 1963, p. 82 e Goldberg 2013, p. 152). Sobre a referência a gestos na comédia plautina, cf. Cardoso (2005, p. 103-88).

⁴⁸⁶ *Vlla merito contumelia*: Stella (1936, p. 129), Carney (1963, p. 82) e Goldberg (2013, p. 152) apontam que *contumelia* mais comumente significa “insulto”. Os estudiosos lembram ainda que a afirmação de Pânfilo não é sincera e é explicitamente desmentida em *Hec.* 164-6 e, por implicação, em *Hec.* 157, 302-3. Se nos pautarmos nas declarações de Parmenão no início da peça, há de se ressaltar também a falsa (e irônica) descrição que Pânfilo faz de si mesmo e seu comportamento no verso que se segue a este (*fideli...benigno...clementi*). O jovem emprega como recurso, para legitimizar sua declaração, o apelo para que Fídipo pergunte à própria Filomena (*ex ipsa*, *Hec.* 473) sobre seu tratamento para com a moça, no

relembra o quão fiel e benigno, assim como clemente, eu tenho sido para com ela, eu de fato poderia; no entanto, o que eu mais queria é que você viesse a saber por ela mesma. Desse modo, você teria diante de si as maiores razões para confiar em meu caráter, uma vez que minha esposa, que agora está sendo tão injusta comigo, poderia dizer coisas justas ao meu respeito⁴⁸⁷ (475). E tomo os deuses como testemunhas disto: que não é por minha culpa que essa separação⁴⁸⁸ aconteceu. Mas, uma vez que minha esposa considera a si mesma que não merece⁴⁸⁹ ter que ceder à minha mãe e com modéstia⁴⁹⁰ tolerar suas manias, e se não há outro modo de se poder estabelecer harmonia entre elas, ou minha mãe, ou Filomena deve ser separada de mim, Fídipo (480). Ora, a obrigação me persuade a seguir antes os interesses de minha mãe.

La. Pânfilo, suas palavras não soam bem aos meus ouvidos, ainda que eu entenda que você está colocando seus pais⁴⁹¹ acima de todas as outras coisas. Mas veja bem se você não está se deixando levar completamente por um impulso causado pela raiva, Pânfilo.

Pan. Como a raiva poderia agora me levar a ser injusto com ela (485), que nunca fez contra mim nada de que eu não gostasse, pai, quando eu sei que ela frequentemente se esforça para fazer aquilo que quero? Eu a amo, elogio e a quero veementemente, pois sei por experiência própria quão maravilhosa ela tem sido para comigo. E eu desejo que ela passe o resto de sua vida (490) com um marido que seja mais afortunado que eu, já que a necessidade a afasta de mim.

Fi. Está em suas mãos fazer com que isso não aconteça.

entanto, como lembra Goldberg (2013, p. 152), o rapaz bem sabe que a esposa não está em posição de dizer a verdade ao pai.

⁴⁸⁷ *In me...de me*: Goldberg (2013, p. 153) ressalta a notável ordenação quiástica do verso, assim como o jogo etimológico com as palavras *iniqua aequa*.

⁴⁸⁸ *Discidium*: um termo mais ameno que *diuortium* para significar “separação”, embora a noção de divórcio esteja implícida na situação em questão, conforme apontam Carney (1963, p. 83) e Goldberg (2013, p. 153).

⁴⁸⁹ *Indignam*: seguimos em nossa tradução a interpretação de Carney (1963, p. 84) que privilegia a ascepção 2 de *indignus* no *OLD*, que define o adjetivo como a qualidade de alguém que “não merece uma desventura ou punição...”. Para Thomas (1887, p. 54), a interpretação adequada seria “está abaixo de sua dignidade...” (au-dessous de sa dignité). Goldberg (2013, p. 153) interpreta o verso seguindo o sentido 3 de *indignus*, previsto no *OLD*: “quem não é apropriado (para fazer alguma coisa)”.

⁴⁹⁰ *Modestia*: conforme aventa Goldberg (2013, p. 153), o modelo de uma boa esposa (que o público reconheceria) seria o de alguém capaz de tolerar sua sogra com modéstia e aceitar seus modos. O argumento de Pânfilo é de que sua esposa partiu por se recusar a fazer aquilo que seria sua obrigação. Ainda segundo o estudioso, que parece aqui tomar uma postura indulgente a favor do jovem, por cruel que pareça a atitude de Pânfilo ao despejar a culpa sobre sua esposa, não é pior do que expor a verdade que ele sabe sobre a moça.

⁴⁹¹ *Postputasse... prae parente*: Stella (1936, p. 131) e Carney (1963, p. 84) notam a presença de pleonismo no verso, uma vez que a comparação é expressa duas vezes, tanto pela partícula *post* quanto pela partícula *prae*. Segundo Carney (1963, p. 84), tanto o pleonismo quanto a notável aliteração são enfáticos. Goldberg (2013, p. 155) acrescenta que o recurso da aliteração dá à opinião de Láquede o peso de uma máxima.

La. Se você tiver algum juízo, mande que ela volte.

Pan. Esse não é meu intuito, pai. Servirei aos interesses de minha mãe.

La. Aonde você vai? Espere (495)! Espere! Estou perguntando: Aonde você vai⁴⁹²?

Fi. Que teimosia é esta?

La. Eu não lhe disse, Fídipo, que ele iria ficar chateado com essa situação? Por isso é que eu fiquei lhe implorando⁴⁹³ para mandar sua filha de volta.

Fi. Eu não achava, por Pólux, que ele pudesse ser tão desumano⁴⁹⁴. Ele realmente pensa que agora eu vou suplicar a ele (500)? Se o que ele quer é tomar a esposa de volta, está certo. Mas, se ele tem outros planos, que me devolva o dote e vá embora⁴⁹⁵.

La. Olhe só! Você agora é quem está irritado e desafortado.

Fi. Você voltou para cá muito insolente, Pânfilo!

La. Essa ira vai passar logo, ainda que ele tenha motivo para estar irado (505).

Fi. Só porque vocês receberam um pouco de dinheiro, ficaram orgulhosos.

La. Então você também quer brigar comigo?

Fi. Que ele decida e me informe hoje ainda se quer a esposa ou não. Ela pode ser de outro, se ele não a quiser.

La. Fídipo, fique! Escute-me um pouco. Foi embora. Por que me preocupo⁴⁹⁶ (510)? Afinal, eles que resolvam entre si da forma como quiserem, já que nem ele nem meu filho me dão ouvidos e os dois pouco se importam com o que eu digo. Eu vou levar⁴⁹⁷ esta discussão a minha esposa: foram seus estratagemas⁴⁹⁸ que causaram tudo isso, então vou despejar em cima dela tudo isso que está me aborrecendo (515).

⁴⁹² *Quo abis*: sobre os efeitos de sentido gerados na peça pela saída abrupta de Pânfilo da cena, ainda vamos consultar Brown 2007, p. 182-3.

⁴⁹³ *Orabam*: seguimos em nossa tradução a interpretação de Carney (1963, p. 86) e Goldberg (2013, p. 155), que entendem que o imperfeito empregado nessa construção implicaria a insistência, no passado, de Láquede para que Fídipo mandasse a filha de volta para a casa da sogra, sentido o qual buscamos por meio da tradução. Goldberg relembra também uma fórmula semelhante em *And.* 83-4.

⁴⁹⁴ *Inhumanum*: cf. acima nota a *inhumanissimo* (*Hec.* 86).

⁴⁹⁵ *Remuneret dotem*: sobre as fórmulas que, como esta, fazem referência a divórcio na comédia romana, cf. McDonnell (1983).

⁴⁹⁶ *Quid mea*: subentende-se um verbo (*refert*) e seu sujeito (*re*), já que *mea* está provavelmente no ablativo (Stella 1936, p. 134; Goldberg 2013, p. 156). A expressão é comum em Terêncio, de acordo com Goldberg, que cita exemplos em *Heaut.* 793, *Pho.* 389, *Eun.* 849 e *And.* 881, 913.

⁴⁹⁷ *Porto*: cf. este verbo em *OLD* 1b. Segundo Goldberg (2013, p. 156), tal emprego do presente do indicativo indicando uma ação futura é coloquial e frequentemente encontrado com verbos de movimento.

⁴⁹⁸ *Consilio*: o sentido privilegiado na tradução para *consilium*, seguindo a interpretação de Carney (1963, p. 87), como “trama”, “estratagemas” (*OLD* 5c, “plot”), é comum na comédia segundo Goldberg (2013, p. 156). No entanto, Stella (1936, p. 135) sugere que a tradução adequada ao termo seria “por culpa...”.

Ato IV

Mírrina e Fídipo

Mi. Estou perdida! O que vou fazer? Em que direção deverei seguir⁴⁹⁹? O que eu vou responder a meu marido, ó infeliz de mim! Pois parece que ele ouviu a voz do menino chorando, tal foi o modo como ele, de repente, correu em direção à nossa filha sem dizer uma palavra. Se ele descobriu que ela deu à luz um bebê, por Pólux, não sei que desculpa darei por ter mantido tal acontecimento em segredo (520). Mas a porta fez barulho⁵⁰⁰. Acho que é ele saindo e vindo até mim. Estou arruinada⁵⁰¹!

Fi. Quando minha esposa percebeu que eu estava indo até minha filha, ela veio⁵⁰² aqui para fora. Aí está ela, já posso vê-la. E então, Mírrina, o que você me diz? Ei, é com você mesma que eu estou falando.

Mi. Comigo, meu marido?

Fi. Eu sou mesmo seu marido? Você acredita que eu seja seu marido ou mesmo que eu seja um ser humano⁵⁰³? Pois se eu ao menos me parecesse com uma dessas duas coisas para você, mulher (525), você não me teria feito de bobo⁵⁰⁴ desse jeito com suas atitudes.

⁴⁹⁹ *Quo...uortam*: Goldberg (2013, p. 157) sugere que esta passagem em Terêncio ecoaria os versos 217 e 218 da *Medéia* de Ênio (*quo nunc me uortam? quod inter incipiam ingredi?*). Ainda segundo o estudioso, a expressão se tornou uma referência romana estilística e um clichê. Outro exemplo de uso em comédia pode ser encontrado em *Cur.* 69-70 de Plauto. Para mais ecos da frase cf. Goldberg (2005, p. 134-8). Sobre a presença de elementos trágicos na comédia plautina, ver Costa (2013; 2014).

⁵⁰⁰ *Concrepuit*: o som da porta se abrindo tornou-se uma convenção cômica e uma fórmula para entrada de personagens nas comédias (segundo Goldberg (2013, p. 158), que também aponta os estudos de Duckworth (1994, pp. 116-7) e Bader (1971). Cf. ainda Cardoso (2005) em seção na qual analisa o parasita Gelásimo na comédia *Estico*.

⁵⁰¹ *Nulla sum*: Goldberg (2013, p. 158) aponta novamente uma passagem paratrágica, como ocorre também na *Cásina* de Plauto (*nulla sum! Nulla sum! Tota tota occidi! Cas.* 621). Sobre a paródia do estilo trágico nesse verso da comédia plautina, cf. Rocha (2013, p. 188), que faz referência à comparação de MacCary e Willcock (1976, p. 170) desse passo com a cena, típica de tragédia, da entrada de uma figura feminina transtornada.

⁵⁰² *Se duxit*: segundo Goldberg (2013, p. 158), Donato teria reconhecido neste termo um sinônimo coloquial para *abiit*.

⁵⁰³ *Adeo hominem*: cf. nota a *lapidem, non hominem* (*Hec.* 214), verso no qual o marido Láquede já havia reivindicado que sua esposa o tratasse como um *homo*, um ser humano. Essa cena pode ser vista como um espelho daquela dos versos 197 a 243, em que Láquede discute com Sóstrata de modo muito semelhante ao que ocorre nesta cena com Fídipo e Mírrina. Goldberg (2013, p. 157) aponta que essas “cenas espelho” eram uma característica da estrutura tragédia ateniense. Cf. Taplin (1978, p. 122-39). Ainda sobre as semelhanças entre esta cena e aquela de *Hec.* 197-243, cf. Brown (2006, p. 57) e nosso estudo introdutório na seção 4.2.

⁵⁰⁴ *Ludibrio*: nossa tradução segue sugestão de Goldberg (2013, p. 109) de que o sentido de *ludibrius* aqui seria “chacota”, designando um objeto de riso (*laughting-stock*). Conferir uso do termo em *Hec.* 149 e nota ao verso. Ver ainda discussão em Cardoso (2005 e 2010) sobre o termo *ludus*, com sentido de

Mi. Que atitudes?

Fi. E você ainda pergunta? Nossa filha deu à luz um bebê. Então? Você não diz nada? De quem é o bebê?

Mi. É mesmo justo que o pai dela faça uma pergunta dessas, estou perdida! De quem mais você acha que seria, senão daquele a quem ela foi dada em casamento, faça-me o favor?

Fi. Eu acredito. Realmente eu, como um pai, não deveria pensar outra coisa. Mas me admira o fato de você ter se empenhado tanto em esconder o parto de todos nós (530), sobretudo porque ela deu à luz de modo normal e a seu tempo⁵⁰⁵. Será que sua teimosia vai a tal ponto que você, sabendo que isto fortaleceria o vínculo de amizade entre nossas famílias, preferia que o menino tivesse morrido a que nossa filha continuasse casada com aquele rapaz, uma vez que você é contra esse casamento? E eu que acreditei que a culpa era deles, quando na verdade a responsabilidade é toda sua (535).

Mi. Ai, como sou infeliz!

Fi. Quem dera eu soubesse que você é mesmo! Mas agora me veio à mente tudo o que você falava na época, quando nós o aceitamos⁵⁰⁶ como genro: pois você negava que pudesse tolerar uma filha sua se casando com alguém que estava apaixonado por uma meretriz, que passava as noites fora de casa.

Mi. (Prefiro que ele suspeite de qualquer outra coisa a que saiba a verdade) (540).

Fi. Eu soube que ele tinha uma amante muito antes de você, Mírrina, entretanto nunca acreditei que isso fosse um defeito em um jovem, pois é natural a todos eles⁵⁰⁷. Mas, por Pólux, já virá o dia⁵⁰⁸ em que ele odiará a si próprio por causa disso. Só que você em

“ludíbrio”, o qual proveria de “imitar por jogo”, donde “fazer alguém de bobo”, conotação que o *OLD* nos apresenta como figurada e que é derivada do próprio contexto dos festivais.

⁵⁰⁵ *Et rect et tempore suo*: Segundo Goldberg (2013, p. 159), que aponta comentário de Donato à passagem, os dois motivos plausíveis para que o parto de Filomena fosse mantido em segredo seriam se tivesse sido anormal, ou seja, se houvesse algum problema durante no nascimento, ou se a criança não tivesse nascido no tempo certo. Sobre este aspecto, Mírrina argumenta no mesmo sentido em *Hec.* 390 – 4) Sobre a cronologia problemática dessa gravidez, ver Carney (1963, pp. 146-7), Martin (1972) e Goldberg (2013, pp. 203-4).

⁵⁰⁶ *Cepimus*: seguimos tradução proposta por Ireland (1990, p. 69) para o verbo *capio* usado neste verso. Goldberg (2013, p. 159) propõe “escolhemos”, seguindo o comentário de Donato, que aponta que o sentido do verbo aqui seria o mesmo que de *elegimos*.

⁵⁰⁷ *Vitium*: a tolerância de Fídipo para com as atitudes que, segundo ele, seriam naturais para um jovem lembra a declaração semelhante de Micio em *Adelf.* 101-5. Tanto Fídipo quanto Micio, na outra comédia terenciana, esperam que tal comportamento seja refreado pelo casamento (Goldberg 2013, p. 160). Ainda segundo Goldberg (2013, p. 160), chama atenção nesta cena de *Hecyra* a justaposição de uma visão masculina e feminina sobre a questão dos relacionamentos extraconjugais. Para o estudioso, ainda que as convenções cômicas favoreçam a perspectiva masculina, a resposta negativa de Mírrina ao comportamento de Pânfilo é significativa, ainda que reportada por meio da fala do marido.

⁵⁰⁸ *Ian aderit*: segundo Goldberg (2013, p. 160) o termo *tempus* estaria subentendido. Thomas (1887, p. 60), Stella (1936, p. 141), Carney (1963, p. 91) e Goldberg (2013, p. 160) apontam construção parecida

nada cedeu com relação à postura que você mostrava desde aquela época e vem mostrando até agora, ou seja, a de quem deseja afastar nossa filha do rapaz e desfazer o que eu arranjei (545). Esse acontecimento de hoje demonstra como você queria que as coisas se dessem.

Mi. Por acaso você pensa que eu seria tão teimosa, a ponto de, sendo a mãe dela, tomar esse tipo de atitude se esse casamento fosse vantajoso para nós?

Fi. E acaso é de sua alçada prever ou julgar o que é de nosso interesse? Talvez você tenha ouvido alguém dizer que viu Pânfilo (550) saindo da casa da amante ou lá entrando. E daí? Se fez isso raramente e de modo discreto, não seria mais humano⁵⁰⁹ de nossa parte fazermos vista grossa do que buscarmos saber e levá-lo a nos odiar por causa disso? Além do mais, se ele fosse capaz de, repentinamente e de modo tão abrupto, separar-se daquela com quem dormiu⁵¹⁰ todos esses anos, eu não o consideraria nem um ser humano⁵¹¹ (555), nem um marido⁵¹² suficientemente estável para nossa filha.

Mi. Por favor, deixe esse rapaz e o que você diz serem meus crimes para lá. Vá, encontre-o a sós e lhe pergunte se ele quer a esposa ou não. No caso de ele dizer que sim, leve-a de volta; mas, se ele disser que não a quer, então eu terei tomado a decisão correta com relação a minha filha.

Fi. Ainda que ele não a queira de volta e você descubra que a culpa era dele, Mírrina (560), eu estive aqui: era correto que eu cuidasse do assunto e pensasse a esse respeito. Por isso estou furioso, por você ter ousado agir dessa maneira sem que eu tenha

em contexto também semelhante em Plauto *Bac.* 417 (*iam aderit tempus quam sese etiam ipse oderit*). Note-se ainda o jogo de palavras com *aderit...oderit*.

⁵⁰⁹ *Magis humanumst*: Thomas (1887, p. 62) e Stella (1936, p. 142) propõem que o sentido da expressão seria o de “mais razoável” (cf. *humanus* no *OLD* 5: “civilized, cultured”). Para Goldberg (2013, p. 161), no entanto, aqui, Fídipo expande o princípio enunciado em *Hec.* 542 quanto ao que é *humanus*. O tema há muito tem sido considerado importante e inovador na comédia terenciana (cf. Jocelyn 1973). Aqui, como vemos, a *humanitas* consiste em “fazer vista grossa” à infidelidade de Pânfilo (*ea dissimulare*), contanto que o jovem fosse discreto (*modeste ac raro*) (Goldberg 2013, p. 161). Ainda sobre o tema da *humanitas* em Terêncio, cf. nota a *Hec.* 86 e, abaixo, nota a *hominem*.

⁵¹⁰ *Consuuesset*: este eufemismo para relação sexual já foi empregado nessa comédia no verso 404, porém lá o verbo *consuesco* se referia ao relacionamento no âmbito do casamento (Goldberg 2013, p. 161).

⁵¹¹ *Hominem*: novamente neste verso Goldberg (2013, p. 161-2) comenta que o que constituiria uma conduta adequada a um homem ou ser humano (designada pelo adjetivo *humanus*, *inhumanus* ou outros termos semelhantes) é uma questão recorrente em Terêncio. Nesta comédia, a questão é tematizada nos versos 86, 214, 499 e 553. Em outras comédias terencianas registra-se, por exemplo, em *And.* 236, *Heaut.* 99; 1046, *Eun.* 880 e *Adelf.* 145; 471 e 687. Carney (1963, p. 92) aponta que os usos que Terêncio fez de *humanus* estabeleceu para o termo um desenvolvimento significativo em seu sentido, o qual levou, através de Cipião e de Cícero, à evolução do sentido de *humanitas*.

⁵¹² *Vir*: Láquede faz uma semelhante distinção entre homem (*homo*) e marido (*uir*) em *Hec.* 162.

ordenado. Eu proíbo⁵¹³ você de querer levar a criança para qualquer lugar fora de casa. Mas eu sou é muito tolo⁵¹⁴ em pensar que essa mulher vai obedecer às minhas ordens. Vou lá dentro ordenar aos escravos que não deixem que a criança seja levada a lugar algum (565).

Mi. Por Pólux, não acho que exista alguma mulher viva mais infeliz do que eu. Pois se já reagi dessa maneira, posso imaginar quão furioso ele vai ficar se descobrir a verdade, já que está claro, por Pólux, o quanto ele ficou irritado por algo de pouca importância. Não sei como ele poderia mudar de ideia. Dentre todas as minhas infelicidades, esta há de ser a gota d'água⁵¹⁵ (570): se meu marido decidir ficar com a criança, cujo pai não sabemos quem é – pois nossa filha não pôde ver seu rosto no escuro quando foi violentada, nem tirar dele qualquer coisa que depois pudesse fazer com que ele fosse reconhecido. O homem, por outro lado, foi quem arrancou violentamente⁵¹⁶ um anel que a moça tinha no dedo, e levou com ele quando fugiu. Enfim, eu também temo que Pânfilo não consiga manter em segredo por muito tempo aquilo que nós lhe imploramos (575) depois que souber que estão levando até ele o filho de outro como se fosse o seu.

Sóstrata, Pânfilo, (Láquede)

So. Não é segredo, meu filho querido, que você suspeita que tenha sido o meu jeito de ser⁵¹⁷ que fez sua esposa ir embora daqui, ainda que você esteja tomando o maior cuidado em fingir o contrário. Mas eu juro, pelo amor que me têm os deuses e por tudo

⁵¹³ *Interdico*: verbo de proibição forte e legalista, assim como *edicam* empregado em *Hec.* 565, segundo Goldberg (2013, p. 163). Carney (1963, p. 94) notou ainda o tom pomposo e solene da expressão empregada pelo *senex* e apontou a ocorrência de proibição com tal grau de formalidade em *Pho* 708.

⁵¹⁴ *Stultior*: em nossa tradução ao termo, seguimos sugestão de Thomas (1887, p. 63), Carney (1963, p. 94) e Goldberg (2013, p. 163) de que o adjetivo empregado no grau comparativo tem aqui uma função intensificadora, não introduzindo propriamente uma comparação.

⁵¹⁵ *Reliquom fuerat*: lit. “está reservada” (Carney 1963, p. 94). Seguimos sugestão de Ireland (1990, p. 71) e Barbsy (2001), que propõem traduzir por meio da expressão “it will be the last straw”, cujo sentido se aproxima do enunciado idiomático “será a gota d'água” em português brasileiro.

⁵¹⁶ *Vi*: a violência do ato é central para a descrição, segundo destaca Goldberg (2013, p. 164), que aponta também que a possível supressão por arte de Terêncio de um prólogo onisciente no modelo grego (ver sobre isso nosso estudo introdutório na seção II) permitiria que o evento do estupro nos seja reportado apenas a partir da perspectiva das vítimas (cf. também James 1998). Ver ainda Gilula (1979, p. 152-3) sobre a importância, para efeitos de sentido na peça, tanto de se observar quem narra o acontecimento quanto o modo como é contado.

⁵¹⁷ *Mores*: seguimos, em nossa tradução, a sugestão de Goldberg (2013, p. 165) que aventa que *mores* aqui teria o sentido de “comportamento”, porém aludindo não tanto a algo que a sogra tenha feito, mas a seu jeito de ser. O estudioso vai na esteira de Stella (1936, p. 147), que propõe traduzir a palavra como “índole”. Goldberg cita ainda emprego semelhante do termo no verso 395 de *Ándria*: *propulsabo facile uxorem his moribus* (“com esse caráter, eu irei facilmente afugentar uma esposa”).

de bom que espero que eles concedam a você, que eu nunca, conscientemente, fiz algo a ela, para que tomasse ódio de mim (580). Antes eu já acreditava que você me amava, mas hoje você me deu uma prova disso, pois seu pai acaba de me contar lá dentro como você me colocou à frente do seu amor. Agora é correto que eu retribua seu favor, para que você saiba como eu valorizo o seu senso de dever. Meu querido Pânfilo, sei o que é mais conveniente que eu faça tanto por vocês quanto em prol da minha reputação (585): eu mesma estou decidida a ir para o campo com seu pai, para que nem minha presença seja um obstáculo, nem reste⁵¹⁸ qualquer resquício de motivo para que sua Filomena não volte para você⁵¹⁹.

Pan. Que ideia é essa, eu lhe pergunto! Deixar que a insensatez dela vença e partir da cidade para viver no campo? Você não fará isso, nem eu vou permitir que falem mal de nós, mãe, dizendo que (590) sua partida foi em consequência da minha teimosia, não da sua humildade⁵²⁰. Além disso, não quero que você deixe de lado suas amigas, seus familiares e todas as festividades⁵²¹ por minha causa.

So. Por Pólux, essas coisas já não me dão mais prazer. Enquanto a juventude permitia eu aproveitei o suficiente, já tive bastante dessas atividades⁵²². Agora minha maior preocupação é que minha longevidade não seja um obstáculo para alguém (595), ou que fiquem esperando por minha morte⁵²³. Vejo que aqui eu sou mal vista sem merecer; está na hora de me retirar. Esse é o melhor jeito, eu acho, de afastar de todos qualquer motivo de descontentamento, assim eu removo essas suspeitas em relação a mim e faço

⁵¹⁸ *Restet relicua*: o pleonasma é, segundo Thomas (1887, p. 66), Stella (1936, p. 149), Carney (1963, p. 97) e Goldberg (2013, p. 166) semelhante ao encontrado em *Adelf.* 444-5 (*relicua restet uideo*). Os dois últimos estudiosos sugerem que tal redundância, bem como a aliteração, enfatizaria o teor emocional do discurso coloquial.

⁵¹⁹ Quanto ao caráter sério e polido deste desconfortável (ainda que marcado por ironia dramática) discurso de Sóstrata, cf. Dutsch (2008, pp. 18-21) e Goldberg (2013, p. 165) e, ainda, a seção 4.2 deste estudo.

⁵²⁰ *Modestia*: Thomas (1887, p. 67) propõe traduzir por “condescendência”, já Stella (1936, p. 149) sugere “prudência”. Goldberg (2013, p. 166) lembra que Pânfilo acusou Filomena de não ter essa qualidade feminina, que agora ele atribui a sua mãe, em *Hec.* 478.

⁵²¹ *Festos dies*: referência aos festivais religiosos segundo Stella (1936, p. 149), Carney (1963, p. 97) e Goldberg (2013, pp. 166-7). Sobre as mulheres atenienses desempenhando um papel importante na vida religiosa da *polis*, cf. Fantham et al. (1994, pp. 83-96). Sobre a participação de mulheres em festivais religiosos gregos e romanos, cf. Iddeng (2012, pp. 19-20). Goldberg (2013, p. 167) aponta ainda que “amigas” (*amicas*), a convivência com “mulheres da família” (*cognatas*) e “festivais” (*festos dies*) compunham o cerne da vida social de uma mulher ateniense. Em resposta a esta fala, Sóstrata, ainda segundo o estudioso, estaria propondo nesta passagem uma inversão desse valor dada a sua idade avançada.

⁵²² *Satias iam tenet studiorum storum*: lit. “a saciedade já tomou conta de tais atividades”.

⁵²³ *Mortemue expectet*: Sobre a tópica de se ansiar pela morte das mulheres mais velhas que, sobretudo no âmbito do casamento, seriam consideradas um incômodo, ver seção 3.2 de nosso estudo. Nesta passagem, bem como mais adiante nos versos 620-1, evoca-se o *tópos* cômico segundo o qual os mais idosos são tidos como um obstáculo e um aborrecimento para os mais jovens.

com que eles me admirem. Eu imploro, deixe-me fugir dessa má reputação que as mulheres popularmente têm (600).

Pan. Que sorte eu tenho em relação a todas as demais coisas, exceto esta: ter uma mãe como esta, mas uma esposa como aquela.

So. Por favor, meu caro Pânfilo, você não pode tolerar um incômodo, seja ele qual for? Se todas as demais coisas são como você quer, como eu julgo que sejam, conceda-me esta graça, meu filho querido: traga-a de volta.

Pan. Ai, como sou miserável! (605)

So. E eu também o sou, pois esses acontecimentos não fazem menos mal a mim do que a você, meu filho querido.

Láquede, Sóstrata, Pânfilo

La. Estava próximo daqui⁵²⁴ e ouvi a conversa que você teve com ele, minha esposa⁵²⁵. Isto é sensato: ser capaz de mudar de ideia quando é necessário e fazer hoje algo que provavelmente você seria forçada a fazer mais tarde.

So. Por Pólux, que a fortuna assim o faça⁵²⁶!

La. Então vamos daqui para o campo. Lá eu tolero você e você me tolera⁵²⁷ (610).

So. Assim espero, por Cástor.

La. Vá, então, lá para dento e arrume o que você levará consigo. E tenho dito⁵²⁸.

So. Farei conforme você ordena⁵²⁹.

Pan. Pai!

⁵²⁴ *Procul hinc*: seguimos a interpretação de Thomas (1887, p. 69), Stella (1936, p. 152) e Goldberg (2013, p. 169) que propõe que *procul* aqui indicaria a distância (não necessariamente muito longe, cf. *OLD* 1b) e *hinc* a localização.

⁵²⁵ *Vxor*: Ireland (1990, p. 73) e Brown (2006, p. 83) propõem a tradução “my dear” para o termo, reconhecendo a afetividade na forma empregada por Láquede para se dirigir à esposa. Como lembram Stella (1963, p. 152), Carney (1963, p. 100) e Goldberg (2013, p. 169), neste momento o marido, pela primeira vez, utiliza um vocativo mais polido e afetivo do que aquele empregado em *Hec.* 214 (*mulier*).

⁵²⁶ *Fors fuat*: lit. “que a Fortuna assim faça!” (Stella 1936, p. 153). A forma arcaica *fuat* (invés de *fiet*) é empregada aqui como efeito de aliteração e é registrada em Terêncio somente neste verso, embora não seja rara em Plauto (cf. Stella 1936, p. 153; Carney 1963, p. 100 e Goldberg 2013, p. 169). Sobre o conservadorismo linguístico frequentemente tomado como característico do discurso feminino na comédia romana, cf. Dutsch (2008, pp. 200-2).

⁵²⁷ *Feres*: conferir emprego semelhante do verbo *ferre*, segundo Goldberg (2013, p. 169), em *Heaut.* 202 (*nam quem ferret si parentem nom ferret suom?* “Quem mais ele poderia tolerar se não tolerar seus próprios pais?”).

⁵²⁸ *Dixi*: emprego próprio de uma linguagem mais formal (*translata de foro et caisidicis*, comenta Donato), de acordo com Goldberg (2013, p. 169).

⁵²⁹ Neste momento, Sóstrata entra em sua casa para não retornar mais ao palco, tal como Mírrina na cena anterior (*Hec.* 576). Sobre os efeitos desse desaparecimento de duas personagens importantes, cf. Goldberg (2013, pp. 21-3) e seção 4.2 deste estudo.

La. O que você quer, Pânfilo?

Pan. Minha mãe ir embora da cidade? De jeito nenhum!

La. E por que você não quer isso?

Pan. Porque não tenho certeza ainda sobre o que farei em relação à minha esposa.

La. Como assim? O que você quer fazer, se não quiser trazê-la de volta?

Pan. É esse mesmo o meu desejo e com dificuldade me contenho (615). Mas não vou mudar⁵³⁰ meus planos, seguirei com o que é de nosso interesse⁵³¹. E acho que elas farão as pazes se eu não a trouxer de volta.

La. Você não percebe, mas na verdade não terá importância para você se elas fizerem ou não as pazes, já que sua mãe irá embora. Nossa idade é um estorvo para os juvenzinhos⁵³². É correto que a gente saia do meio do caminho⁵³³. O fato é que nessa história (620) nós já somos “o velho e a velha”⁵³⁴. Mas estou vendo o Fídipo saindo, bem na hora! Vamos nos aproximar dele.

Fídipo, Láquede, Pânfilo

Fi. Por Pólux, eu estou zangado com você também, Filomena, muito zangado, na verdade⁵³⁵. Por Hércules, você agiu vergonhosamente, mas tem uma desculpa para essa sua atitude, sua mãe a incitou (625). Para ela é que não há desculpa alguma.

La. Oportunamente, você me apareceu na hora certa, Fídipo.

Fi. O que foi?

⁵³⁰ *Minuam*: cf. *OLD* 4b.

⁵³¹ *Ex uso...*: como a resposta à questão de Láquede vem a seguir (no verso 617) os versos 615-6 são pronunciados à parte (cf. Ireland 1990, p. 75 e Goldberg 2013, p. 170). Segundo Goldberg (2013, p. 170), tais dizeres viriam à parte para lembrar à audiência do dilema, inerente à personagem de Pânfilo, entre o amor e as aparências.

⁵³² *Aetas*: cf. acima nota a *mortemue expectet*. Goldberg (2013, p. 170) aponta a possibilidade de haver uma pitada de amargura ou rivalidade (entre gerações) expressa no discurso de Láquede por meio do emprego do diminutivo (*adulescentulis*). Já para Carney (1963, p. 101) a conotação seria mesmo de desprezo.

⁵³³ *E medio*: um eufemismo para morte, segundo Goldberg (2013, p. 170), assim como pode ser visto em *Pho.* 967 e 1019. Ainda de acordo com o estudioso, embora o sentido literal do enunciado de Láquede remeta à sua partida para o campo (*rus*), tal alusão à sua morte e de sua esposa pode ser apreendida deste discurso.

⁵³⁴ *Fabulae*: cf. *OLD* 4. Mas um dos sentidos do termo é “peça de teatro”, cf. *OLD* 6: “a play”. Sobre uma possível alusão metateatral ao repertório de personagens da paliata neste enunciado de Láquede, cf. nosso estudo introdutório na seção 4.2. Carney (1963 p. 102) comenta que ao aludir ao típico casal velho da história, Terêncio estaria cuidadosamente permitindo uma quebra da ilusão dramática por meio de observações *extra comoediam* para a audiência. Um caso semelhante a este ocorre no verso 866 desta comédia. Sobre o jogo com a ilusão dramática nas comédias de Plauto cf. Cardos (2005 e 2010).

⁵³⁵ *Quidem*: Conforme lembra Goldberg (2013, p. 171), é notável a sequência de enunciados enfáticos de Fídipo neste verso (*quoque edepol...quidem...hercle*).

Pan. O que vou responder a eles? Ou como vou explicar isso⁵³⁶?

La. Diga à sua filha que Sóstrata vai se retirar daqui para o campo, ela já não precisa ter medo algum de voltar para casa (630).

Fi. Ah, a sua esposa não tem qualquer culpa nesse caso, foi minha cara esposa Mírrina⁵³⁷ quem causou toda essa confusão.

Pan. Isso muda as coisas.

Fi. É ela quem nos causa problemas, Láquede.

Pan. Contanto que eu não tenha que trazê-la de volta, elas que continuem causando tantos problemas quanto queiram.

Fi. De minha parte, o que eu quero, Pânfilo, é que esse parentesco entre nós seja (635), se possível, duradouro. Mas se sua decisão for outra, ao menos pegue⁵³⁸ a criança.

Pa. Ele descobriu que ela teve um bebê. Estou morto!

La. Criança? Que criança?

Fi. Nasceu-nos um neto⁵³⁹. Minha filha estava grávida quando deixou a casa de vocês (640), embora eu não soubesse disso até hoje.

La. Pelo amor que me têm os deuses, que boa notícia você me traz! Fico feliz pela criança ter nascido e por sua filha estar bem. Mas que tipo de mulher você tem como esposa⁵⁴⁰ e que espécie de comportamento⁵⁴¹ é esse? Manter isso escondido de nós por tanto tempo (645)! Não posso sequer descrever o quanto essa atitude dela me parece maldosa.

Fi. Essa atitude dela não agrada menos a você do que a mim, Láquede.

⁵³⁶ *Aperiam*: Aqui começa, segundo Goldberg (2013, p. 172), uma sequência de falas à parte por meio das quais Pânfilo irá comentando com a audiência o que os velhos da cena, Láquede e Fídipo, estão discutindo. Com isso, criam-se duas conversas paralelas e simultâneas. Cf. Marshall (2006, pp. 166-7) sobre “cenas com foco dividido” (split-focus scenes).

⁵³⁷ *Myrrina...mea uxore*: Há neste verso um leve hipérbato, segundo Stella (1936, p. 157), Carney (1963, p. 103) e Goldberg (2013, p. 171), recurso que confere um tom irônico para *mea uxore* (algo como “minha boa senhora”, Carney 1963, p. 103) e permite o jogo de palavras em *uxore exorta*. Nossa tradução “minha cara esposa” é uma tentativa de recuperar o tom irônico e afetado oriundo da brincadeira com as palavras.

⁵³⁸ *Accipias*: Segundo Goldberg (2013, pp. 172-3), em caso de divórcio, as crianças romanas geralmente eram deixadas com a família do pai para serem criadas pelo pai ou avós conforme apropriado. Cf. Treggiari (1991, pp. 445, 467-8).

⁵³⁹ *Nepos*: segundo *OLD* 1a e 1b, *nepus* pode ser substantivo tanto feminino quanto masculino.

⁵⁴⁰ *Quid mulieres*: seguimos em nossa tradução interpretação proposta por Thomas (1887, p. 72), Stella (1936, p. 159), Carney (1963, p. 104) e Goldberg (2013, p. 173). Estes dois últimos apontam também que o genitivo partitivo tem uma conotação negativa neste verso, assim como em *Eun.* 546 e 833 (“que espécie de homem...” *Quid hominis...*).

⁵⁴¹ *Quibus moratam moribus*: lit. “com que comportamento ela se comporta”. A forma adjetiva de *mos* torna possível a figura etimológica *moratam moribus*. Cf. uma conotação negativa similar de *mores* em *Hec.* 478 (Goldberg 2012, p. 173).

Pan. Se antes eu estava indeciso quanto a essa situação, agora já não estou mais, já que vem junto com ela o filho de outro⁵⁴².

La. Agora não tem mais nada sobre o que você pensar, Pânfilo (650).

Pa. Estou perdido!

La. Nós ansiávamos em ver o dia em que alguém chamaria você de pai⁵⁴³. Este dia chegou. Eu agradeço aos deuses!

Pan. Estou arruinado!

La. Traga sua esposa de volta e não me contrarie⁵⁴⁴.

Pan. Pai, se ela quisesse ter filhos meus (655) ou mesmo se quisesse continuar casada comigo, tenho bastante certeza de que ela não teria me escondido aquilo que noto que ela manteve em segredo. Agora percebo que o coração dela está distante de mim, e não acho que possa haver entendimento entre nós depois disso. Por que deveria aceitá-la de volta?

La. Sua esposa é jovem⁵⁴⁵ e fez o que a mãe (660) quis que ela fizesse. Por acaso isso é algo de se admirar? Você pensa que pode encontrar uma só mulher⁵⁴⁶ que não tenha defeitos? Ou algum dentre os homens não comete erros?

Fi. Vocês decidam logo, Láquede, e você também, Pânfilo, se querem que ela seja mandada embora ou se querem levá-la de volta como esposa (665). O que minha esposa fez não está no meu controle. Qualquer que seja sua decisão, de minha parte, não a dificultarei. Mas o que faremos com a criança?

⁵⁴² *Alienu puer*: Goldberg (2013, p. 173) aventa que, assim como em *Hec.* 476, a supressão de um prólogo expositor por parte de Terêncio privaria o verso de ironia dramática, uma vez que Pânfilo é de fato o pai da criança, conforme será revelado em *Hec.* 818, embora não saiba disso. No entanto, vale a pena ressaltar que de um lado, não se tem o modelo de Terêncio e, de outro, o conhecimento por parte do público das convenções do gênero provavelmente já levaria a audiência a esperar que haveria um reconhecimento ao final do enredo.

⁵⁴³ *Ex te... te*: de acordo com Goldberg (2013, p. 174), uma artificialidade nos apartes de Pânfilo, assim como os clichês na demonstração de desespero (*perii, nullus sum*), são acentuados pelo fato de Láquede dirigir suas falas diretamente a seu filho.

⁵⁴⁴ *Redduc...nili aduorsari*: conforme apontam Stella (1936, p. 60), Carney (1963, p. 105) e Goldberg (2013, p. 174), os imperativos neste verso são intransigentes, servindo ao temperamento “ditatorial” de Láquede. Sua *potestas* é mais convincentemente manifestada do que a de Fídipo. Sobre isso conferir o segundo ato e nosso estudo introdutório na seção 3.2 *Feminarum potestas*.

⁵⁴⁵ *Adulescens mulier*: segundo apontam Carney (1963, p. 105) e Goldberg (2013, p. 174), o emprego do substantivo adjetivado tem aqui efeito pejorativo (como em *Eun.* 357: *senem milierem*) e sugere que a maleabilidade de Filomena se deve tanto ao fato de ela ser jovem (*adulescens*) quanto ao fato de ela ser simplesmente mulher (*mulier*).

⁵⁴⁶ *Vllam mulierem*: de acordo com Goldberg (2013, p. 174) Láquede facilmente transita entre alvos específicos para sua crítica e uma misoginia mais generalizada; ainda segundo o estudioso, essa tendência se estabeleceu desde a primeira discussão em que ele se engaja (*Hec.* 198) e se manteve do mesmo modo ao longo da peça. Sobre a relativização dessa misoginia por meio de efeitos de humor oriundos da linguagem empregada nesses versos, conferir nosso estudo na seção 3.2.

La. Que pergunta ridícula! O que mais pode acontecer? Evidentemente você vai entregar ao Pânfilo aqui o filho dele, para que o criemos, já que é nosso.

Pan. Uma criança que foi negligenciada pelo próprio pai, e eu é que vou criar (670)?

La. O que você disse? Então por acaso não vamos criá-lo, Pânfilo⁵⁴⁷? Ao invés disso, pergunto, vamos abandoná-lo? Que insanidade é essa! Quer saber, não posso mais continuar calado, você me obriga a falar o que eu não quero na presença do Fídipo aqui. Você pensa que eu ignorava suas lágrimas (675), ou que não sabia o porquê de você estar tão chateado daquele jeito? Primeiro, você disse que o motivo de você não poder levar sua esposa de volta era sua mãe; e então ela prometeu que iria embora de casa. Agora que você vê que essa desculpa lhe foi desfeita (680), você cria uma outra: a de que a criança nasceu sem seu conhecimento. Você se engana se pensa que eu não estou sabendo qual é a sua intenção⁵⁴⁸. Finalmente chegou a hora de você dar atenção para este assunto. Quanto tempo eu lhe dei quando você estava envolvido com uma amante! Quão paciente eu tolerei todos os gastos que você teve com ela (685)! Eu implorei e insisti para que você tivesse uma esposa, disse que estava na hora, e você, por insistência minha, casou-se, e então, você satisfazendo minha vontade, fez o que era certo. Agora você conduziu seu coração de volta para a meretriz cujos desejos você satisfaz e na verdade comete uma injustiça⁵⁴⁹ contra a sua esposa aqui (690). Vejo que você retornou à mesma vida de antes.

Pan. Eu?

La. É, você mesmo. Você está cometendo uma injustiça ao inventar tantas desculpas para causar discórdias, pois assim você pode viver⁵⁵⁰ com aquela mulher, depois de se

⁵⁴⁷ *An non alemu'*: Stella (1936, p. 163) sustenta que a fala de Pânfilo anterior a esta resposta de Láquede não teria sido dita à parte, mas sim endereçada ao *senex* e que, portanto, o jovem teria quebrado a promessa feita à Mírrina e revelado o segredo, mas o pai não compreende. Segundo Goldberg (2013, p. 175), entretanto, o imediato eco na fala de Láquede das palavras usadas por Pânfilo no verso anterior (*ego alam?*) sugere que ele teria ouvido apenas essa última frase da fala de Pânfilo. O estudioso bem nota que tal jogo com o que uma personagem ouve do que outro diz à parte tem efeito risível, como em *Heaut.* 200: “o que você está falando consigo mesmo?” (*quid tute tecum*).

⁵⁴⁸ *Tui animi ignarum*: assim como em *Hec.* 215-7, Láquede afirma ter conhecimento sobre uma situação que no enredo ele ignora (cf. nosso estudo na seção 3.2). Carney (1963, p. 108) ressalta que a ironia dramática inerente dessa situação é bem desenvolvida, já que, como Goldberg (2013, p. 176) lembra, neste ponto a ação que será motivada pela ignorância de Láquede será fundamental para resolver o dilema de Pânfilo.

⁵⁴⁹ *Iniuria*: Goldberg (2013, p. 176) aponta o contraste entre o emprego do termo neste verso e em *Hec.* 70-2, em que Sira e Filotes introduzem a mesma ideia, mas sob uma perspectiva inversa. Sobre a *iniuria* do ponto de vista das duas meretrizes na primeira cena da comédia, ver nosso estudo introdutório na seção III e notas à tradução.

⁵⁵⁰ *Cum illa uiuis*: Goldberg (2013, p. 177) ressalta que Láquede acusa o filho de cometer uma ofensa moral, ao querer morar com a meretriz, maior do que simplesmente patrociná-la. Cf. em *Adelf.* 747 o estudioso destaca ainda o horror do *senex* Dêmea com a possibilidade de o filho ter uma meretriz como mulher (*meretrix et materfamilias una in domo?*).

livrar da que podia ser uma testemunha. E tem mais; sua esposa percebeu isso, pois que outro motivo ela teria (695) para deixar você?

Fi. Claramente o homem teve uma revelação, pois é exatamente isso.

Pan. Eu juro solenemente que nada disso é verdade.

La. Ah! Então traga sua esposa de volta, ou diga que outra razão lhe impede.

Pan. Agora não é a hora.

La. Aceite a criança, pois essa não tem culpa de nada, e depois eu vejo o que fazer com a mãe (700).

Pan. Sou um miserável de todas as maneiras, não sei o que farei. Meu pai me encurralou com todos esses argumentos, infeliz de mim! Vou sair daqui, já que não estou conseguindo nada ficando por perto; acredito que eles não trarão o bebê sem meu consentimento, ainda mais porque tenho minha sogra do meu lado⁵⁵¹ (705).

La. Você está fugindo? Ei! Não vai nem me dar uma resposta adequada? E para você, não parece que ele está fora de si? Deixe para lá: dê-me a criança, Fídipo, eu vou criá-la.

Fi. Ótimo. Não me admira que minha esposa tenha ficado chateada com isso. As mulheres são rancorosas⁵⁵² (710), elas não toleram esse tipo de coisa facilmente. É por isso que ela está aborrecida, pois ela mesma me contou, e eu não queria lhe dizer isso na presença do Pânfilo. Primeiramente eu não acreditei na minha esposa, agora a verdade está clara. Agora posso ver que ele está completamente avesso à ideia de casamento⁵⁵³.

La. Então o que eu vou fazer, Fídipo? Que conselho você me dá? (715)

Fi. O que você vai fazer? Primeiro eu sugiro que nos aproximemos dessa meretriz: vamos falar com ela, acusá-la e por fim vamos ameaçá-la seriamente se continuar a ter alguma coisa com ele.

La. Farei conforme você me aconselha.

⁵⁵¹ Nestes versos (*Hec.* 701-5) vemos um longo discurso à parte de Pânfilo, dentre uma série de outras falas da personagem, que, como essa, segundo aponta Goldberg (2013, p. 178), brincam com as confusões e tensões emocionais do jovem, além de explorarem a artificialidade da situação cômica.

⁵⁵² *Amarae mulieres*: li. as mulheres são “amargas” (*amarae*). Goldberg (2013, p. 178) aponta que há mulheres com temperamento forte em Terêncio (por exemplo a Nausístrara em *Pho.*); mas, lembra o estudioso, Mírrina não é caracterizada como uma delas. Para uma visão contrastante, que analisa como essa personagem decidida manipula o marido e a situação a seu favor e de sua filha, ver nosso estudo introdutório na seção 4.2.

⁵⁵³ *Abhorre...a nuptiis*: segundo Goldberg (2013, p. 179) aponta, Fídipo naturalmente assume que a oposição de Pânfilo não é em relação à Filomena, mas à ideia do casamento em si, as motivações e desejos do jovem são mal compreendidos pelas gerações mais velhas, assim como em *And.* 829 (*abhorrenti ab re uxoria*). O estudioso lembra ainda que a convenção cômica caracteriza o casamento como o objetivo dos jovens e sua desgraça ao mesmo tempo.

Ei, menino, corra até a Báquide, aquela nossa vizinha, e chame-a para vir aqui falar comigo⁵⁵⁴ (720).

E eu imploro a você, Fídipo, que me ajude com isso daqui por diante.

Fi. Ah, Láquede, o mesmo que já disse antes eu repito agora: quero que este parentesco entre nós perdure, se de alguma maneira isso for possível, como espero que seja. Mas você me quer por perto enquanto você se encontra com ela? (725)

La. Ah, não, não. Vá e arranje uma ama de leite para o menino.

⁵⁵⁴ *Verbis meis*: lit. “em meu nome” (cf. Thomas 1887, p. 77, Stella 1936 e Carney 1963, p. 112). Cf. emprego semelhante em Plauto *Amph.* 967-8: “chame aqui Blefarone em meu nome” *huc euoca uerbis meis Blepharonem*. (Goldberg 2013, p. 179).

Ato V

Báquide, Láquede

Ba. Não é sem motivo⁵⁵⁵ que o Láquede espera agora que eu vá me encontrar com ele. A menos que eu esteja muito enganada, por Pólux, eu já tenho uma ideia do que ele quer.

La. Tenho que ficar esperto para que, por causa da raiva⁵⁵⁶, eu não consiga menos dela do que é possível conseguir, ou que eu vá muito longe e faça algo de que eu possa me arrepende depois⁵⁵⁷ (730). Vou me aproximar dela. Como vai, Báquide?

Ba. E você, Láquede, como está?

La. Por Pólux, eu acredito que você não esteja se perguntando, Báquide, qual seria o motivo⁵⁵⁸ de eu ter mandado o escravo chamá-la aqui fora.

Ba. Por Pólux, eu também estou muito temerosa, já que tenho em mente quem eu sou, que a reputação da minha profissão⁵⁵⁹ me cause prejuízos; ora, posso facilmente defender minha conduta (735).

La. Se você diz a verdade, então eu não represento perigo para você, mulher⁵⁶⁰, pois eu já estou em uma idade em que não é justo que se perdoem meus erros, por isso eu tomo

⁵⁵⁵ *Non hoc de nihilo*: a reforçada negação tem caráter coloquial, segundo Goldberg (2013, p. 180). Cf. Palmer (1961, pp. 75-6).

⁵⁵⁶ *Propter iram*: conforme lembra Goldberg (2013, p. 181), a frase de Láquede aqui retoma o estereótipo cômico do *senex iratus* (cf., por exemplo, *Heaut.* 37). O estudioso cita ainda o comentário de Donato (ao verso 727), em que o comentador nota que tanto a Báquide (a *bona meretrix*) quanto o Láquede (aqui, como um *mitis senex*), atuam de forma diferente do esperado para seus tipos. Para uma visão contrária a esta, que interpreta Báquide como uma *meretrix mala*, cf. Gilula (1980). Sobre a brincadeira com o estereótipo da cortesã, ver ainda nosso estudo introdutório na seção 4.3.

⁵⁵⁷ *Nequid faciam plus quod post me minus fecisse satiu'sit*: lit. “que eu faça mais o que, depois, teria sido mais satisfatório ter feito menos”.

⁵⁵⁸ *Quid sit quapropter*: a expressão é pleonástica (cf. Stella 1936, p. 170) e, aqui, dá tom coloquial ao enunciado de Láquede segundo Carney (1963, p. 113) e Goldberg (2013, p. 181). Este também aventa que tal modo de se expressar contrasta com a forma rude com que a personagem é caracterizado na peça e atenua tal caracterização. Como ele já havia advertido que faria em *Hec.* 729-30, Láquede está falando cuidadosamente.

⁵⁵⁹ *Quaesti*: segundo Thomas (1887, p. 79) o termo *quaestus* (“provento”, “lucro”) tem aqui conotação negativa e se refere mais especificamente à profissão de meretriz, donde nossa tradução de *nomen quaesti mihi obsiet* (lit. “reputação de meu lucro me prejudique”) como “reputação de meretriz”. Stella (1936, p. 170), Carney (1963, p. 113) e Goldberg (2013, p. 181) acrescentam exemplos de emprego da palavra *quaestus* para designar a profissão de cafetão (*leno*) e à ocupação das meretrizes (*And.* 79, *Adelf.* 296, *Heaut.* 640). Goldberg (2013, p. 181) aponta ainda que Terêncio emprega este termo para referir-se também à “profissão” de parasita (*Eun.* 246, 253); o estudioso lembra ainda que, assim como a meretriz Taís em *Eunuco* (vv. 197-8), e mesmo a *matrona* Sóstrata nesta comédia (ver *Hec.* 277-8), a Báquide se esforça para escapar da visão estereotipada a que sua classe e situação a submetem (cf. nosso estudo introdutório na seção III).

o maior cuidado em tudo para não me precipitar em nada. Pois, se você se comporta ou pretende se comportar como é correto que as boas moças o façam, seria injusto de minha parte se eu, agindo como um tolo, cometesse uma ofensa contra você sem que você merecesse (740).

Ba. Por Cástor, terei imensa gratidão a você por causa disso⁵⁶¹, pois é muito raro alguém se desculpar comigo depois de ter cometido uma ofensa. Mas qual é o assunto?

La. Você recebe visitas do meu filho Pânfilo.

Ba. Mas...

La. Deixe-me falar. Antes de ele se casar com sua esposa aqui, eu tolerei o romance⁵⁶² de vocês dois. Permita-me continuar⁵⁶³, ainda não disse tudo o que queria. Agora ele tem uma esposa (745). Então, enquanto você tem tempo para pensar nisso, encontre algum amante que lhe seja fiel. Pois nem meu filho terá esse sentimento durante toda a sua vida, nem você, por Pólux, terá sempre a idade que tem agora.⁵⁶⁴

Ba. Quem lhe disse isso?

La. A sogra dele.

Ba. Sobre mim?

La. Sobre você mesma, e ela levou de volta a filha, além de ter querido se livrar em segredo do bebê que havia nascido.

Ba. Se eu soubesse de algo pelo qual eu pudesse empenhar a vocês minha palavra⁵⁶⁵ (750), Láquede, algo mais sagrado que um juramento, eu, por meio disso, prometeria a você que, desde que Pânfilo se casou, eu o tenho mantido afastado de mim⁵⁶⁶.

⁵⁶⁰ *Mulier*: Carney (1963, p. 113) aponta que o termo está aqui empregado em seu sentido depreciativo usual, no entanto, para Goldberg (2013, p. 182), o emprego dessa palavra não é tão pejorativo, embora, aventa o estudioso, reforce a diferença de poder entre um cidadão como Láquede e uma mulher, sobretudo uma meretriz. Note-se que o *senex* faz neste mesmo verso menção à vulnerabilidade da situação de Báquide.

⁵⁶¹ *Gratia...tibi habeam*: de acordo com Carney (1963, p. 114) e Goldberg (2013, p. 182), a Báquide, neste verso, expande a expressão idiomática *gratias tibi habeo*, tornando-a pleonástica, de modo a causar um efeito sarcástico e irônico. Ainda segundo Goldberg (2013, p. 182), a suave tmesa em *magna ecastor gratia*, aliada ao emprego do pronome relativo genérico (*qui*), confere certa ênfase ao enunciado.

⁵⁶² *Amorem*: “affair” (*OLD* 2). Sobre a nomenclatura *amor* para sexo na comédia, cf. Gregoris (2014)

⁵⁶³ *Mane*: as tentativas de interrupção por parte de Báquide, frustradas por conta do falatório obstinado do *senex*, nos lembram da cena de sua discussão com a esposa em *Hec.* 198-242 (cf. seção 3.2 de nosso estudo introdutório).

⁵⁶⁴ *Eadem istac aetate*: a passagem recorda a cena inicial da peça, com a presença da prostituta idosa Sira e a menção à idade das meretrizes.

⁵⁶⁵ *Firmare meam...fidem*: conforme Goldberg (2013, p. 183) aponta, *fides* não é uma característica associada à profissão de Báquide. Conferir nossa discussão sobre a mudança na caracterização da personagem, estabelecida no diálogo entre Parmenão e Filotes na primeira cena, na seção 3.1 de nosso estudo introdutório. Quanto à caracterização da personagem de Báquide no decorrer da trama, ver seção 4.3.

La. Você é muito boa. Mas você sabe o que mais eu gostaria que você fizesse, se possível?

Ba. O que você quer, fale.

La. Que você vá até aquelas mulheres lá dentro e faça esse mesmo juramento para elas. Acalme os ânimos das duas e livre-se dessa acusação (755).

Ba. Está bem, farei o que nenhuma outra dessa mesma profissão faria, tenho certeza, que é aparecer com tal propósito diante de uma mulher casada. Mas não quero que suspeitem de seu filho por causa de boatos, nem que ele seja taxado de leviano entre vocês, que são os últimos que deveriam pensar isso dele, já que ele não merece. O que ele merece de minha parte é que eu o ajude tanto quanto possível (760).

La. Suas palavras já me tornaram favorável e de boa-vontade para com você. Elas não são as únicas que pensaram assim, eu também acreditava nisso; mas agora eu percebo que você está acima da opinião que tínhamos antes sobre você⁵⁶⁷. Faça com que seja dessa forma daqui por diante e você gozará de nossa amizade como quiser. Se você agir de outra maneira, vou me conter para que você não ouça nada de mim que a deixe chateada (765). Mas eu lhe dou apenas este conselho: descubra⁵⁶⁸ que tipo de amigo eu sou e do que sou capaz como tal, ao invés de descobrir que tipo de inimigo eu posso ser.

Fídipo, Láquede, Báquide

Fi. Não vou permitir que nada lhe falte em minha casa, qualquer coisa de que você precise lhe será fartamente oferecida. Mas, quando você estiver cheia de comida e bêbada⁵⁶⁹, certifique-se de que a criança também esteja satisfeita.

La. Lá vem nosso sogro, estou vendo. Trouxe uma ama-de-leite para a criança (770).

⁵⁶⁶ *Me segregatum habuisse... a me Pamphilum*: Stella (1936, p. 173) e Carney (1963, p. 115) notam que a afirmação de Báquide é exagerada além de incoerente com a narrativa de Parmenão, conforme lembra Goldberg (2013, p. 183). De fato, na primeira cena o escravo havia afirmado que o relacionamento entre Pânfilo teria continuado por um tempo depois do casamento (*Hec.* 157-9) e que o jovem, não a meretriz, é quem teria desmanchado (*Hec.* 169-70). É notável a mudança na narração que se dá devido à mudança de perspectiva do narrador. Weber (1940, p. 70) e Gilula (1980, p. 155) são alguns dos estudiosos que acreditam que Báquide estaria mentindo nesta passagem, agindo, portanto, conforme o esperado para seu tipo.

⁵⁶⁷ *Praeter nostram opinionem*: aqui parece, segundo Goldberg (2013, p. 185), que a Báquide por fim venceu a batalha contra o estereótipo.

⁵⁶⁸ *Periculum faciam*: lit. “ponha à prova”, “descubra que perigo há em...” (Carney 1963, p. 117; Goldberg 2013, p. 185).

⁵⁶⁹ *Satura et ebria*: nesta fala, Fídipo se dirige à ama de leite de seu neto, mencionada no verso seguinte (*Hec.* 770). Ambos os termos, conforme apontam Carney (1963, p. 117) e Goldberg (2013, p. 186), têm conotação de exagero e retoma o estereótipo cômico das mulheres mais velhas como embriagadas inveteradas (cf, por exemplo, a parteira de *And.* 228-33).

Fídipo, a Báquide jurou solenemente⁵⁷⁰ ...

Fi. Essa daí é ela?

La. É ela sim.

Fi. Por Pólux, mulheres como esta não têm medo algum dos deuses, e eu também não acho que os deuses se voltem para elas.

Ba. Aqui estão minhas criadas, vocês têm minha permissão⁵⁷¹ para interrogá-las usando qualquer método de tortura que queiram⁵⁷². A questão é a seguinte: eu preciso fazer com que a esposa de Pânfilo volte para ele. Pois, se eu conseguir isso, não me incomoda que eu tenha a fama (775) de ter sido a única dentre as outras meretrizes que fez o que elas abominam

La. Fídipo, nós descobrimos efetivamente que estávamos enganados em suspeitar de nossas mulheres. Agora, por sua vez⁵⁷³, coloquemos essa Báquide à prova. Isso porque, se a sogra de Pânfilo, sua esposa, se convencer de que aquilo em que ela acreditava era uma calúnia⁵⁷⁴, ela vai deixar de estar zangada. Além disso, se meu filho estiver zangado (780) com a esposa porque ela teve um bebê em segredo (o que é uma coisa pouco grave)⁵⁷⁵, rapidamente ele irá superar esse ressentimento. Certamente não há nessa história um problema tão sério que justifique um divórcio.

Fi. Por Hércules, é o que desejo.

La. Aí está ela, faça seu interrogatório. Deixe que ela mesma faça todo o necessário.

Fi. Por que você está me dizendo isso? Por acaso⁵⁷⁶ você mesmo não ouviu há pouco a respeito de como me sinto em relação a tudo isso, Láquede? É somente elas que vocês devem convencer (785).

⁵⁷⁰ *Deierat persancte*: note-se o emprego dos prefixos (-de e -per) nas duas palavras que, assim como no verso seguinte em *dedo* (*Hec.* 773), dá ao enunciado uma conotação mais séria (Stella 1936, p. 176, Carney 1963, p. 118 e Goldberg 2013, p. 186).

⁵⁷¹ *Per me*: cf. *OLD* 9.

⁵⁷² *Quolubet cruciatu*: Goldberg (2013, p. 186) lembra passagem de *Adelf.* 483, em que o escravo Geta se oferece para ser torturado para confirmar a veracidade de sua narrativa. Segundo Thomas (1887, p. 84), Stella (1936, p. 177), Carney (1963, p. 118) e Goldberg (2013, p. 186), as criadas seriam testemunhas das atividades de Báquide; mas, como escravas, suas evidências poderiam ser legalmente admitidas apenas se fossem submetidas à tortura (cf. MacDowell 1978, pp. 245-7).

⁵⁷³ *Porro*: cf. *OLD* 4.

⁵⁷⁴ *Crimini*: seguimos tradução proposta por Thomas (1887, p. 84), Stella (1936, p. 177) e Brown (2006, p. 89) para o termo *crimen* (“slander”). Compreenderam de modo semelhante Carney (“a falsehood”, 1963, p. 119), Ireland (1990, p. 87) e Goldberg (2013, p. 187), os dois últimos sugeriram “a groundless charge”.

⁵⁷⁵ *Leuest*: segundo Goldberg (2013, p. 187), Láquede, com sua autoconfiança característica, de modo equivocado, torna o maior problema do enredo em algo pequeno. Seu engano, que traz ironia à passagem, uma vez que o público tinha indícios de que a criança seria ilegítima, deriva precisamente do fato de o *senex* acreditar que o filho era de Pânfilo.

⁵⁷⁶ *An*: conforme apontam Carney (1963, p. 119) e Goldberg (2013, p. 188), o emprego da partícula introduzindo uma única questão pode conotar impaciência ou irritação, como em *Heaut.* 911: “E você

La. Eu peço então, Báquide, por Pólux, que você cumpra tudo aquilo que me prometeu.

Ba. Você quer mesmo que eu vá lá dentro resolver esse assunto?

La. Vá e as convença. Faça com que acreditem.

Ba. Então eu vou; embora eu saiba, por Pólux, que minha presença será mal vista por elas hoje⁵⁷⁷. Pois, quando uma mulher casada é afastada de seu marido, ela se torna inimiga⁵⁷⁸ da meretriz.

La. Mas elas se tornarão suas amigas, quando souberem o motivo por que você foi até lá (790).

Fi. E eu também prometo que elas serão suas amigas quando conhecerem o motivo⁵⁷⁹. Pois você vai ao mesmo tempo desfazer o equívoco delas e as suspeitas contra você.

Ba. Estou perdida, que vergonha da Filomena! Vocês duas, sigam-me até lá dentro.

La. O que mais eu poderia querer além do que eu percebo que está acontecendo a ela agora? É que a Báquide está granjeando estima para si sem nenhum custo e ainda está me ajudando (795). Pois, se é verdade que ela agora se separou de Pânfilo, ela sabe que isso irá resultar em honra, fortuna e prestígio para si. Ela vai se mostrar grata a ele e ao mesmo tempo criar entre nós um laço de amizade.

Parmenão, Báquide

Par. Por Pólux, meu patrão pensa que meu esforço não vale nada, pois por motivo nenhum me mandou para ficar sentado, durante o dia inteiro, à toa (800), esperando na acrópole pelo tal do Calidêmida, o homem com quem ele esteve hospedado em Mícono. Estava eu hoje⁵⁸⁰ ali sentado como um idiota e, cada vez que qualquer pessoa passava

ainda duvida?” (*an dubiumst id tibist?*); e em *Adelf.* 136: “E você acaso não acredita em mim?” (*an non credis?*).

⁵⁷⁷ *Hodie*: segundo Goldberg (2013, p. 188), o emprego do advérbio pode ser de fato temporal, já que este momento do enredo é particularmente pouco favorável para a visita da Báquide à Filomena, pois esta acaba de ter um bebê; mas frequentemente esse advérbio tem efeito de ênfase (cf. Stella 1936, p. 179), simplesmente, como em *Pho.* 376-7: “ele jamais cessou de dizer calúnias” (*contumelias nunquam cessavit dicere hodie*). Ireland (1990, p. 87) mantém o sentido enfático, e não temporal, do advérbio em sua tradução (“they’ll absolutely hate...”).

⁵⁷⁸ *Hostis*: como lembra Goldberg (2013, p. 188), o termo aqui utilizado tem sentido bastante forte, já que normalmente Terêncio usa *inimicus* em referência a uma disputa em âmbito privado. Note-se ainda que *hostis* é próprio de contexto bélico, para referir-se a um inimigo de guerra. Sobre o emprego hiperbólico de linguagem bélica, já presente no discurso da meretriz Sira no início da peça, ver nosso estudo na seção III e notas a *Hec.* 63 e 73.

⁵⁷⁹ Sobre o problema concernente à possibilidade de haver aqui uma duplicação do verso anterior (*Hec.* 790), ver discussão em nossa introdução, seção 1.2. Cf. também Stella (1936, p. 179), Carney (1963, p. 120) e Goldberg (2013, pp. 188-9).

⁵⁸⁰ *Ineptus hodie*: sobre o emprego do advérbio com efeito intensificador, de ênfase, conferir acima nota a *Hodie*.

por mim, lá ia eu perguntar: “ei, jovem⁵⁸¹, por favor, me responda, você é de Mícono?” “Não sou”, respondia. Ou então: “seu nome é Calidêmida?” “Não”, era a resposta. E ainda: “por acaso você tem um amigo aqui chamado Pânfilo?” Todos negavam. Nem acho que essa pessoa exista de fato⁵⁸² (805). Depois que já estava começando a sentir vergonha, por Hércules, resolvi vir embora. Mas por que estou vendo a Báquide sair da casa do nosso parente⁵⁸³? Que tipo de assunto ela teria com ele?

Ba. Parmenão, que oportuno você me aparecer agora. Corra rapidinho até o Pânfilo.

Par. Para quê?

Ba. Diga que eu pedi que venha aqui.

Par. Falar com você?

Ba. Não, com Filomena.

Par. Qual é o assunto⁵⁸⁴?

Ba. Não é da sua conta, desista de perguntar (810).

Par. Não devo dizer mais nada?

Ba. Diga o seguinte: que Mírrina reconheceu o anel que ele me deu certa vez, como tendo pertencido à sua filha Filomena.

Par. Entendi. E isso é tudo?

Ba. É tudo. Ele virá aqui assim que ouvir o que você vai dizer. Mas você ainda está parado⁵⁸⁵?

Par. Não mesmo, pois hoje não foi me dada nenhuma chance de fazer isso, já que passei o dia inteiro andando e correndo de um lado para outro (815).

⁵⁸¹ *Adulescens*: Cf. Thomas (1887, p. 87), Carney (1963, p. 122) e Goldberg (2013, p. 190), segundo quem o termo seria, no teatro, uma forma mais polida de designar alguém que não é nem *puer* (garoto), nem *senex* (idoso), já que *homo* soaria muito familiar e, por vezes, pejorativo. Goldberg (2013, p. 190) lembra ainda que a fase chamada *adulescentia* (lit. “adolescência”) na sociedade romana duraria até por volta dos 30 anos.

⁵⁸² *Quemquam*: segundo Goldberg (2013, p. 191) a percepção de Parmenão de que sua busca era fraudulenta e vã produziria, aqui, riso semelhantemente ao que acontece com relação à personagem Dêmea na comédia *Adelfos*, vv. 716-7.

⁵⁸³ *Nostro adfīne*: cf. supra nota a *adfīnes* em *Hec.* 211. Thomas (1887, p. 88), Stella (1936, p. 182), Carney (1963, p. 122), Goldberg (2013, p. 191) apontam que Parmenão, com sua habitual presunção (a exemplo de *Hec.* 76), fala de si próprio como pertencente à família de seu dono.

⁵⁸⁴ *Quid rei est*: sobre a ironia que resulta da inabilidade de Parmenão em conseguir maiores informações e no fato de ele permanecer ignorante até o final da trama, cf. Zocolla (2007, pp. 271-2) e Christenson (2014, p.240), bem como nosso estudo introdutório na seção 4.1. Segundo apontam Carney (1963, p. 123) e Goldberg (2013, p. 193), efeitos risíveis emergem da frustração do *seruus* em satisfazer sua curiosidade ávida.

⁵⁸⁵ *Sed cessas?*: de acordo com Goldberg (2013, p. 192), Parmenão é caracterizado por toda a peça como um mensageiro relutante (ver, por exemplo, *Hec.* 360 e 436). Ele é, assim, convertido de “escravo que corre” (“running slave”) em um “escravo em fuga” (“slave-on-the-run”), constantemente posto para correr (cf. Gilula 1979/80, pp. 147-8). Sobre a figura convencional do *seruus currens*, cf. Csapo (1993) e Lowe (2009).

Báquide⁵⁸⁶

Ba. Quanta alegria minha chegada trouxe hoje ao Pânfilo, quanta coisa boa eu trouxe, quantas preocupações desfiz! Pois lhe estou restituindo seu filho, que quase morreu graças a Pânfilo mesmo⁵⁸⁷ e a essas mulheres. Restituo-lhe sua esposa, com quem ele pensava que jamais viveria de novo depois disso tudo. Livrei Pânfilo das suspeitas que seu pai e Fídipo tinham contra ele (820): e foi este anel, na verdade, que deu início a tantas descobertas.

Pois me lembrei de que, há cerca de nove meses⁵⁸⁸, ele chegou à minha casa fugindo às pressas, no começo da noite⁵⁸⁹, ofegante e embriagado de vinho⁵⁹⁰ e com este anel. Imediatamente me assustei. “Meu Pânfilo”, comecei a dizer, “meu querido⁵⁹¹, por que está tão agitado, eu pergunto, e de onde saiu esse anel? (825) Diga-me, por favor?”. Ele fingiu que estava preocupado com outras coisas, mas assim que o vi, comecei a suspeitar ainda mais de algo que não sabia o que era, então insisti para que me dissesse. A seguir, o sujeito⁵⁹² confessou que havia violentado alguma moça⁵⁹³ na rua e que o

⁵⁸⁶ Sozinha no palco, Báquide tem oportunidade de narrar algo não apresentado em cena: seu encontro com Mírrina e a grande revelação dele decorrente. O monólogo complementa a narrativa anterior de Pânfilo (*Hec.* 361 – 408). Segundo aponta Goldberg (2013, p. 192), as relações entre as falas de Báquide aqui e as que Pânfilo, anteriormente, proferiu em seu monólogo, são sublinhadas por paralelos estruturais fortes, desde a retirada de Parmênão de cena, até o uso do discurso direto na narrativa (cf. Prescott 1939, pp. 120-1, Gilula 1979/80, pp. 145-7, 156).

⁵⁸⁷ *Opera*: cf. *OLD* (I, c), Stella (1936, p. 185), Carney (1963, p. 124) e Goldberg (2013, p. 193) lembram que Mírrina estava disposta a abandonar a criança, aparentemente com o aval de Filomena, caso Pânfilo não a aceitasse.

⁵⁸⁸ *Mensis decem fere*: lit. “há cerca de dez meses”, que era o tempo que os antigos romanos atribuíam a uma gestação, cf., por exemplo, a peça plautina *Estico* (*Stich.* 159 e *ad loc.* Cardoso 2006) e na terenciana *Adelf.* 475. Optamos por traduzir o excerto por “há cerca de nove meses”, já que é o tempo que modernamente atribuímos a uma gestação. Sobre a problemática cronologia da gravidez de Filomena, cf. Carney (1963, pp. 146-7) e Martin (1972).

⁵⁸⁹ *Nocte prima*: segundo Carney (1963, p. 125), a convenção romana dividia a noite em quatro partes, sendo este termo para designar seu início (cf. ainda *OLD* 3b, e comentário de Donato *ad loc.*). Ainda conforme o estudioso, há aqui uma possível inconsistência com relação ao verso 572, trecho no qual Mírrina afirma que Filomena não pôde reconhecer seu violador, já que estava já bastante escuro. Outro problema no relato (tanto de Báquide, quanto de Mírrina), conforme apontam Carney (1963, p. 125) e Goldberg (2013, p. 193), diz respeito ao fato de, convencionalmente na comédia greco-romana, uma *uirgo* não costumar sair sozinha à noite. Contudo, tais crimes costumam ocorrer, tanto na *Néa*, quanto na *palliata*, no contexto dos festivais (cf., por exemplo, *Aululária* e as comédias menândricas *Epitrepontes*, v. 451 e *Sâmia*, v. 39). Sobre as mudanças que ocorrem em *Hecyra* e em *Eunuco* com relação à convenção do estupro na Comédia Nova, cf. James (1998) e nosso estudo na seção 4.2.

⁵⁹⁰ *Vini plene*: usualmente, uma motivação para essa espécie de crime, segundo Carney (1963, p. 125) e Goldberg (2013, p. 193). Cf., por exemplo, *Adelf.* 470 e, em Plauto, *Aul.* 74-5.

⁵⁹¹ *Mi...amabo*: a linguagem empregada por Báquide é adequada a uma *meretrix*, segundo lembra Goldberg (2013, p. 193). O uso do possessivo *meus* no vocativo (*mi*), assim como interjeições como *amabo* e *obsecro*, são característicos do discurso feminino e da *blanditia* que a situação demandaria (cf. Dutsch 2008, p. 49-55; Rocha 2015, pp. 53-56).

⁵⁹² *Homo*: tem aqui conotação pejorativa, segundo Carney (1963, p. 126) e Goldberg (2013, p. 194). Cf. ainda *OLD*, 3b, bem como *Heaut.* 530 e *Pho.* 642.

anel era dela, já que ele o havia arrancado da moça enquanto ela tentava lutar. Mírrina reconheceu o mesmo anel, que eu usava em meu dedo agora há pouco (830), e me perguntou de onde ele tinha vindo. Contei-lhe toda a história, e então veio o reconhecimento⁵⁹⁴ de que Filomena é que tinha sido violentada por Pânfilo, e que, portanto, o filho que tinha nascido era dele. Eu estou muito feliz por toda essa alegria ter chegado a ele por meu intermédio, embora isso não seja o que as outras meretrizes desejam, já que não é de nosso interesse que qualquer amante seja feliz no casamento. Na verdade, por Cástor (835), nunca me convenci de que devia agir de forma maldosa em prol da profissão. Enquanto era lícito, eu me beneficiava da amabilidade, bondade e charme de Pânfilo. O momento de ele se casar foi um inconveniente para mim, eu o confesso, pois penso que nunca fiz por merecer que isso me acontecesse.⁵⁹⁵ Mas, quando se tem muitos momentos proveitosos com algum homem, é justo que se tolerem os inconvenientes causados por ele (840).

Pânfilo, Parmenão, Báquide

Pan. Veja bem, meu caro Parmenão, se essa notícia que você me trouxe está absolutamente correta e se você não está fazendo com que eu fique feliz à toa e só por pouco tempo.

Par. Está correta.

Pan. Tem certeza?

Par. Absoluta.

Pan. Se isso é verdade, então sou um deus⁵⁹⁶.

⁵⁹³ *Nescioquam*: cf. Goldberg (2013, p. 194), segundo quem a expressão adiciona certo tom de insensibilidade e frieza ao discurso de Báquide, contrastando com o *pathos* da narrativa de Mírrina (*Hec.* 572-4).

⁵⁹⁴ *Cognitio*: segundo Goldberg (2013, p. 194), o termo, traduzido por “reconhecimento”, que é construído a partir de *cognouit* (*Hec.* 830) é registrado pela primeira vez aqui e, em seguida, em *Eun.* 921. Conforme apontam Thomas (1887, p. 90), Carney (1963, p. 126) e Goldberg (2013, p. 194), a palavra seria a versão latina do grego *anagnorisis*, e, por vezes, se torna um termo técnico empregado pela crítica, como, por exemplo, no comentário de Eustrácio ad *And.* 904: *haec scaena cognitionem habet puellae, quod ciui Atheniensium sit*. Ainda segundo Goldberg (2013, p. 194-5), posto que se trata de um possível neologismo de Terêncio, é improvável que a palavra seja alusão metateatral. Para o reconhecimento, ou *anagnorisis*, enquanto elemento na Comédia Nova, cf. Hunter (1985, pp. 130-6), Duarte (2012, pp. 275-91) e nosso estudo introdutório, seção 4.3.

⁵⁹⁵ *At pol me fecisse arbitror ne id merito mi eueniret*: a tradução de Ireland (1990, p. 91) é: “But I think my conduct has been such that when it came, it didn’t serve me right”.

⁵⁹⁶ *Deus sum*: essa expressão de suma felicidade ocorre também em Plauto *Cur.* 167: *est lepida... sum deus*. Terêncio se refere a ela em *And.* 960-1, *Haut.* 693 (cf. Stella 1936, p. 188, Carney 1963, p. 128 e Goldberg 2013, p. 196). Sobre os efeitos dessa passagem para caracterização do *amator* em *Hecyra*, ver Penwill (2004) e Flury (1968, pp. 94 – 6).

Par. Você vai ver que é verdade.

Pan. Espere, por favor, tenho medo de estar acreditando em uma coisa, mas na verdade você ter dito outra.

Par. Estou esperando.

Pan. Eu acho que você disse o seguinte: que Mírrina (845) reconheceu o anel que Báquide trazia consigo.

Par. Exatamente.

Pan. Aquele mesmo anel que eu dei a ela um tempo atrás. E ela mandou você me contar isso, está certo?

Par. Certinho, foi o que eu disse.

Pan. Quem pode ser mais afortunado ou mesmo mais satisfeito no amor do que eu⁵⁹⁷? E eu o que posso lhe dar em gratidão, Parmenão, por ter me trazido tal notícia? O quê? O quê? Eu não sei.

Par. Mas eu sei.

Pan. O quê?

Par. Na verdade, nada (850). Pois não tenho a menor ideia de que bem tão grandioso você haja em mim ou na notícia que lhe trouxe.

Pan. Como eu poderia deixar você ir embora sem uma recompensa, quando você me tirou do submundo de Orco, estando eu morto, e me trouxe de volta à luz⁵⁹⁸? Ah! Você me acha um desalmado! Mas ali está a Báquide parada em frente à porta, deve estar me esperando. Vou até lá.

Ba. Como vai, Pânfilo? (855)

Pan. Ó Báquide, minha Báquide⁵⁹⁹, minha salvadora!

Ba. Ter feito o bem é também um prazer⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ *Venustatisque adeo plenior*: segundo Thomas (1987, p. 92), Stella (1936, p. 189), Carney (1963, p. 128) e Goldberg (2013, p. 197), a boa sorte, especialmente no amor, era considerada uma dádiva de Vênus, por isso a associação etimológica dos termos *uenustas* e *uenustus* com o nome da deusa. Goldberg (2013, p. 197) lembra emprego semelhante do termo relacionado a Vênus em Plauto, nomeadamente em *Bac.* 115 “*Amor, Voluptas, Venus, Venustas, Gaudium*” e *Mos.* 161 “*Venus uenusta*”. Cf. também, em Terêncio, *And.* 245 o uso do adjetivo *inuenustus* em referência a alguém frustrado no amor. Ainda segundo Goldberg (2013, p. 197), o termo *plenus* em si pode sugerir presença divina (*OLD*, 1c), cf. *Poen.* 255-6.

⁵⁹⁸ *Ab Orco mortum*: Carney (1963, p. 129) destaca a hipérbole, que, segundo o estudioso caracteriza o discurso. O termo nomearia o espírito da morte de acordo com uma crença popular antiga. Com o tempo, incorporado à cultura helenística, passou a ser outro nome para Plutão ou *Dis Pater*. O nome *Orcus* permaneceu frequente na linguagem familiar, ao passo que as outras designações para a divindade pertencem à mitologia erudita. Cf. verbete *Orco* em Grimal (1951).

⁵⁹⁹ *Bacchis... Bacchis*: Stella (1963, p. 190) e Carney (1963, p. 195) apontam que a repetição do nome de Báquide por Pânfilo tem teor emotivo. Os estudiosos lembram também função semelhante desse tipo de repetição em *And.* 2282, *Eun.* 91 e *Adelf.* 256

Pan. Seus feitos me fazem acreditar nisso, e você ainda mantém a sua costumeira amabilidade de tal modo que sempre será um prazer encontrá-la, ouvir suas palavras, ver você chegar, de onde quer que você venha.

Ba. E você, por Cástor, mantém os mesmos costumes e caráter de antigamente (860), de tal modo que nunca haverá um vivo homem dentre todos os homens⁶⁰¹ que seja mais charmoso do que você.

Pan. Há, há, há! E você diz isso de mim?

Ba. Você fez certo, Pânfilo, em se apaixonar por sua esposa; pois nunca a havia visto até este dia, quando a conheci, e ela me pareceu uma moça muito distinta.

Pan. Diga a verdade!

Ba. Estou dizendo, Pânfilo, pelo amor que me têm os deuses!

Pan. Diga-me, você já falou alguma coisa sobre isso tudo ao meu pai?

Ba. Nada.

Pan. Nem é necessário (865) dar um só pio. Não me agrada que se proceda como nas comédias⁶⁰², em que todos ficam sabendo sobre tudo. Aqui os que tinham o direito de saber já descobriram. Mas os que não têm direito de saber não descobrirão nem saberão.

Ba. Isso mesmo. Além do mais, vou lhe dar mais uma razão para acreditar que será fácil esconder tudo: Mírrina disse a Fídipo que considerou meu juramento (870) honesto, e que, por causa disso, você se redimiou junto a ela.

Pan. Isso é ótimo. E espero que as coisas se deem de modo satisfatório para nós.

Par. Patrão, você não vai deixar que eu saiba o que de tão bom eu fiz a você hoje, ou do que vocês dois estão falando?

Pan. Não vou deixar não.

Par. No entanto eu já tenho uma pista. Trouxe-o de volta, praticamente morto, do submundo de Orco, hein! Como ...?

⁶⁰⁰ *Volup*: embora convencionalmente tomado como um advérbio, segundo Goldberg (2013, p. 198), a construção *uolup est* pode ser adjetiva. Nossa tradução segue sugestão de Goldberg (2013, p. 198), que propõe “it’s a pleasure”. A forma, provavelmente para *uolupe* (cf. *uolup* no *OLD*), é arcaica (cf. Ernout 1953, p. 51; Stella 1963, p. 191 e Carney 1963, p. 129).

⁶⁰¹ *Homo...quisquam*: uma expressão típica na comédia de acordo com Goldberg (2013, p. 198). Ainda segundo o estudioso, Báquide responde ao cumprimento de Pânfilo de maneira a excedê-lo em extravagância, caracterizando seu discurso nos moldes das habilidades verbais da meretriz cômica.

⁶⁰² *Vt in comoediis*: embora raras em Terêncio, referências a gênero dramático como essa são frequentes em Plauto, conforme lembra Goldberg (2013, p. 199), que cita como exemplo passagens em *Pseud.* 1081-2 e *Anf.* 987. Cf. ainda, sobre referências a poesia (inclusive dramática) em Plauto, a tese de Costa 2014. Ainda de acordo com o Goldberg, é difícil julgar o efeito dessas passagens com possível teor metateatral, já que fazem parte de uma discussão extensa acerca da existência de uma espécie de “ilusão” no drama antigo, que poderia ou não “ser quebrada”. Sobre a discussão, cf. Bain 1977, pp. 1-12, 208-22, Slater 1985, pp. 3-18, Moore 1998, pp. 1-6, Rosenmeyer 2002; e Cardoso 2005, 2010, 2011. Sobre possibilidades de efeitos dramáticos oriundos dessa passagem, cf. nosso estudo na seção 4.3.

Pan. Você não sabe, Parmenão (875), o quanto você me ajudou hoje e de que tamanha angústia me tirou.

Par. Na verdade sei sim, pois não fiz isso sem o saber...

Pan. Disso eu sei muito bem.

Par. Por acaso o Parmenão aqui deixaria passar, de modo temerário, alguma coisa que precisasse ser feita?

Pan. Siga-me lá para dentro, Parmenão.

Par. Estou seguindo. Pelo jeito, sem saber, eu fiz mais coisas boas hoje do que algum dia eu fiz sabendo.

Cantor⁶⁰³. Espectadores, aplaudam⁶⁰⁴!

⁶⁰³ A inscrição *Cantor* lida nas edições da *OCT* segue sugestão de Bentley para *And.* 981, citando Horácio (*sessuri donec cantor 'uos plaudite' dicat, Ars 155*). No entanto Carney (1963, p. 132) e Goldberg (2013, p. 201) acreditam que a presença de tal figura em palco apenas para esse papel de encerrar a representação faria pouco sentido. Este último, em sua edição, atribui a fala ao próprio Parmenão.

⁶⁰⁴ *Plaudite*: um convite formal para a audiência aplaudir constituía um anúncio oficial do fim da peça. Este é sempre o modo como Terêncio conclui suas seis comédias remanescentes. Cf. Carney (1963, p. 132), cf. Beare 1964, pp. 257-64, Bieber 1961, pp. 179-80 e Duckworth 1994, pp. 84-5.

VII. BIBLIOGRAFIA

Donato

RUSCH, A. (ed.) *Donatus Aelius: Commentarius in Terentium*. Strasbourg: The R-Printer, 1942.

WESSNER, P. (ed.) *Donatus, Aelius: Aeli Donati commentum Terenti* (vol. II), Stutgardiae: Teubner, 1963.

Plauto

PLAUTUS, T. M. *Comoediae / recognovit brevique adnotatione critica instruxit* W. M. Lindsay. Vol. I- II. Oxonii: e Typographeo Clarendoniano, 1959.

Terêncio

BARSBY, J. (ed.) *Terence Eunuchus*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BARSBY, J. (ed.) *Terence Hecyra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001

BROWN, P. (trad.) *Terence The comedies*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

CARNEY, T. F. (ed.) *Terentius, A. P. Hecyra*. Ed. with a commentary by T. F. Camey. Pretoria: V & R Print [Dr.], 1963.

DARCIER, A. (trad.) *Terentius P. A. Les comédies de Térence; avec la tr. et les remarques de mme. Dacier. Bentley, de Donat et d'autres. Nouv. éd., corrigée & enrichie des leçons de m. Hambourg, 1732.*

GOLDBERG, S. M. (ed.) *Terence, Hecyra*. Ed. with a commentary by S. M. Goldberg. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

HEINEMMANN, W. (ed.). *Terence*. Cambridge, Mass.; London: Harvard University, 1912.

IRELAND, S. (ed.; trad.) *Terentius, A. P. The Mother in law*. Ed. with transl., introd. and comm. by S. Ireland. Warminster: Aris & Philips, 1990.

KAUER, R.; LINDSAY, W.M. (eds.) *Terence Comoediae*. New York, N.Y.: Oxford Univ. Press, 1926.

MARTIN, R. H. (ed.) *Terence Phormio*, London: Bristol Classical Press, 2002 [1959].

MAROUZEAU, J. (ed.; trad.) *Terence Comedies*. Paris: Les Belles Lettres, 1947.

MEDEIROS, W. DE (trad.) *Terencio A sogra*. Brasília: UnB, 1994.

RILEY, T. (ed.) *The Comedies of Terence*. New York. Harper and Brothers. 1874.

SCARCIA, R. (ed.; trad.) *Terentius, A. P. Hecyra: La suocera*; Introd., testo, trad. e note. Roma: Ateneo, 1966.

STELLA, S. (ed.) *Terenzio, A. P. Hecyra*. Milano: Carlo Signorelli, 1936.

THOMAS, P. (ed.); *Terenti, P. A. Hecyra*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1887.

RUBIO, L. (ed.) *Terencio Comedias*. Madrid: Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1991.

Menândro:

IRELAND, S. *Menander, The Shield (Aspis) and The Arbitration (Epitrepontes)*. Oxford: Aris & Phillips, Oxbow Books, 2010.

MARTINA, A. *Menandro Epitrepontes*. Introdução, Texto crítico e cura di Antonio Martina. Roma: Kepos Edizione, 1997.

Bibliografia de referência e secundária⁶⁰⁵:

ADAMS, J. N. "Female Speech in Latin Comedy", *Antichthon*, 18, 1984, 43-65

AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL A. (eds.) *A companion to Terence*. Oxford: Wiley- Blackwell, 2013.

_____. "Introduction" in: AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL A. (eds.) *A companion to Terence*. Oxford: Wiley- Blackwell, 2013, pp. 1-15.

BAIN, D. *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

BEACHAM, R. C. *The Roman Theatre and its Audience*. London: Routledge, 1995.

⁶⁰⁵ As abreviaturas de revistas e periódicos seguem padrão do *L'anné Philologique*.

BEARD, M. *Laughter in Ancient Rome*. Oakland: University of California Press, 2014.

BEARE, W. *The Roman Stage - A History of Roman Drama at the time of Republic*. London: Methuen & Co. Ltd, 1964.

BERGSON, H. *O Riso: ensaios sobre a significação da comicidade*. Trad. I. C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BIEBER, M. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton: Princeton University press, 1961.

BLANCHARD, A. *Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 239-257.

BLUM, R. "Didascalie e prologhi", *SIFC XIII*, 1936, pp. 106-16.

BRAVO, J. R. "Terêncio en el comício?" in: POCINA, A.; RABAZA, B.; SILVA, M. F. (eds.) *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 185-232.

BRANDT, J. R; IDDENG, J. W. "Introduction: Some concepts of Ancient Festivals" in: *Greek and Roman festivals*. Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 01-08.

BROWN, P. G. McC. "Soldiers in New Comedy: insiders and outsiders", *Leeds International Classical Studies* 3.08, 2004, pp. 1-16.

_____. "Terence, *Andria* 236-300 and the Helpfulness of Donatus' Commentary", in: *Estudios sobre teatro romano: el mundo de los sentimientos y su expression*, R. Lopez Gregoris (ed.), (Zaragoza 2012), pp. 23-45.

_____. "Movements of characters and pace of action in Terence's plays", in: Kruschwitz et al. (eds.) *Terentius poeta*. Munich: Verlag C. H. Beck, 2007, pp. 175-88.

CAIN, A. "Terence in Late Antiquity" in: AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL A. (eds.) *A companion to Terence*. Oxford: Wiley- Blackwell, 2013, pp. 343-362.

CARDOSO, I. T. “*Matronae uirtuosae* no *Stichus* de Plauto”, *Phaos* v. 1, 2001, pp. 21-38.

_____. *Ars Plautina*. Tese de Doutorado. São Paulo : USP, 2005.

_____. *Estico de Plauto*. Campinas : Ed. da Unicamp, 2006.

_____. “Engano e ilusão em Plauto” in: Cardoso, Z. A.; Duarte, A. S. (orgs.) *Estudos sobre o teatro antigo*, São Paulo: Alameda, 2010, pp. 95-126.

_____. “O espetáculo da vida humana em *Cato Maior de Senectute*”, *Nuntius Antiquus*, v. 6, 2010, pp. 41-70.

_____. *Trompe-l’oeil – Philologie und Illusion*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht/Wien University Press, 2011.

_____. “Comic Technique” in: Dinter, M. (ed.) *Cambridge Companion to Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

CHIARINI G. “La Representazione Teatrale” in: Cavalo, G.; Fedeli, P.; Giardina, A. (eds) *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*, volume II: La circolazione del texto. Roma: Salerno, 1998, pp. 127-214.

CONTE, G. B. “Terence” in: *Latin Literature: A History*. Londres: J. Hopkins University, 1994.

COSTA, L. N. da; PLAUTO. *Anfitrião*. Tradução, introdução e notas de Lilian Nunes da Costa. Campinas: Mercado de letras, 2013.

_____. *Gêneros Poéticos na Comédia de Plauto: Traços de uma Poética Plautina Imanente*. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

COUTO, A. P. do. “As cortesãs em Terêncio” in: POCINA, A.; RABAZA, B.; SILVA, M. F. (eds.) *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 265-290.

CRISTENSON, D. *Hysterical Laughter. Four Ancient Comedies about Women: Lysistrata, Samia, Casina, Hecyra*. New York, Oxford: Oxford University Press, 2015.

CROOK, J. “Patria Potestas”, *CQ*, XVII, 1867, pp. 113- 122.

CSAPO, E. G. “Plautine elements in the running-slave entrance monologues?”, *Classical Quarterly* 39, 1989, pp. 148-63.

DEMETRIOU, C. “Aelius Donatus and his commentary on Terence’s comedies” in: FONTAINE, M.; SCAFURO, A. C. (eds.) *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 782-799.

DENZLE, B. *Der Monolog bei Terenz*. Zürich, 1968.

DUARTE, A. S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

DUCKWORTH, G. E. *The Nature of Roman Comedy*. Norman:University of Oklahoma Press,, 1994.

DUPONT, F. *L' Acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*. Paris: Belles Lettres, 1985.

DUPONT F.; LETESSIER P. *Térence in le théâtre romain*. Paris: Armand Colin 2011.

DUTSCH, D. M. *Feminine Discourse in Roman Comedy: On echoes and voices*. *Oxford Studies in Classical Literature and Gender Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2008.

_____ “Roman pharmacology: Plautus' « blanda venena »”, *G&R* 2 52 (2), 2005, pp. 205-220.

_____ ; JAMES, S.; KONSTAN, D. (eds) *Women in Roman Republican Drama*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2015, pp. 3-13.

EDWARDS, C. *The politics of immorality in ancient Rome*. Cambridge: Univ. Pr., 1993.

ERNOUT, A., THOMAS, F. *Syntaxe Latine*. Paris: Klincksieck, 1959.

FANTHAM E. “Domina-tricks or how to construct a good whore from a bad one”, in: *Comedy and Sexuality in Roman Readings: Roman response to Greek literature from Plautus to Statius and Quintilian*. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 2011, pp. 144-156.

_____ “Sex, Status and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy”, *Phoenix* 29, 1975, pp. 47-74.

_____ *Comparative studies in republican Latin imagery*. Toronto: University of Toronto Press, 1972.

FAURE-RIBREAU, M. *Pour la beauté du jeu – La construction de Personnages dans la comédie romaine*. Paris: Les Belles Lettres, 2012.

FOCARDI, G. “Linguaggio forense nei prologhi terenziani”, *SIFC* XLIV, 1972, pp. 55-88.

_____ “Lo stile oratorio nei prologhi terenziani”, *SIFC* L, 1978, pp. 70-89.

FOKA, A.; Liliequist, J. (eds). *Laughter, Humor, and the (Un)Making of Gender*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

FOWLER, D. “The Virgil commentary of Servius” in: Martindale, C. (ed) *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University press, 1997, pp. 73-78.

FRAENKEL, E. *Plautine elements in Plautus (Plautinisches im Plautus (transl. Tomas Drevikovsky and Frances Muecke)*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

GELHAUS, H. *Die prologe des Terenz. Eine Erklärung nach den Lehren von der invention und disposition*. Heidelberg: Winter, 1972.

GESTRI, L. "Studi terenziani I la cronologia", *SIFC XIII*, 1936, pp. 61-105.

GILULA, D. "Who's afraid of rope-walkers and gladiators? (Ter. Hec. 1-57)", *Athenaeum* 59, 1981, pp. 29-37.

_____. "Where did the audience go?", *Scripta Classica Israelica* 4, 1978, pp. 45-49.

_____. "Terence's *Hecyra*: A Delicate Balance of Suspense and Dramatic Irony", *Scripta Classica Israelica* 5, 1979-80, pp. 137-57.

_____. "The concept of the *Bona Meretrix*: A Study of Terence's Courtesans", *Rivista di Filologia e di Istruzione Classica* 108, 1980, pp. 142-65.

_____. "The first realistic roles in European theatre: Terence's prologues", *QUCC* 62, 1989, pp. 95-106.

GOLÇALVES, R. T. "Comédia latina: A tradução como reescrita do gênero", *Phaos* v. 9, 2009, pp. 117-142.

GOLDBERG, S. M. *Understanding Terence*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

GOWERS E. "The plot thickens: hidden outlines in Terence prologues", *Ramus* 33, 2004, pp. 150-66.

GRANT, J. N. *Studies in the textual tradition of Terence*. Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1986.

GRATWICK, A. S. "Introduction" in: Terence, *The Brothers*. Warminster: Aris&Phillips, 1999, pp. 13-36.

GREEN, J. R. "Drunk Again: A Study in the Iconography of the Comic Theater," *American Journal of Archaeology* 89, 1985, pp. 465-472.

GRIMAL, P. *O teatro antigo*. Lisboa: Edições 70, 2002.

GRUEN, E. S. *Culture and national identity in Republican Rome*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1992.

HAFFTER. *Terenz und seine künstlerische Eigenart, Museum Helveticum* V. 10, 1953, pp. 81-84.

HANSON, J. A. "The glorious military" in DOREY, T. A.; DUDLEY, *Roman drama*. London, Routledge & Kegan Paul, 1965, pp. 51-85.

HARRIS, W. V. "Child-exposure in the Roman empire", *Journal of Roman Studies* 84, 1994, pp. 1-22.

HUNTER, R. L. *The new comedy of Greece and Rome*, Cambridge: University Press, 1989.

IDDENG, J. W. "Whats is a Graeco-Roman festival?" in: *Greek and Roman festivals*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

JAMES, S. L. "From boys to men: rape and developing masculinity in Terence's Hecyra and Eunuchus", *Helios* 1998, pp. 31-47.

JOCELYN, H.D. "Gods, cult, and cultic language in Plautus' *Epidicus*" in: Auhagen, U. (ed.) *Studien zu Plautus' Epidicus*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001, pp. 261-296.

_____. "Homo sum: humanum nil a me alienum puto", *Antichthon* 7, 1973, pp. 14-46.

JONES, C.P. "Greek drama in the Roman Empire" in: Scodel, R. (ed.) *Theater and Society in the Classical World*. Michigan: University of Michigan Press, 1993, pp. 39-52.

JORY, E. J. "Gladiators in the Theatre", *CQ* v. 26, 1986, p. 537-9.

_____. “Continuity and change in the Roman Theatre,” in: Webster, T B. L, J H. Betts, J T. Hooker, and J R. Green (eds.) *Studies in Honour of T.b.l. Webster*. Bristol: Bristol Classical Press, 1986, pp. 143–152.

KARAKASIS, E. *Terence and the language of Roman comedy*. New York: Cambridge University Press, 2005.

KNORR, O. Bryn Mawr Classical Review a Peter Kruschwitz, *Terenz. Olms Studienbücher Antike*. Hildesheim: Olms-Weidmann, 2004. (Disponível em <http://bmcr.brynmawr.edu/2004/2004-06-54.html>)

_____. “Theatralisches Spektakel und Metatheater in der “Andria” und der “Hecyra” des Terenz”, *Gymnasium* 115 (5), 2008, pp. 435-451.

_____. “Metatheatrical Humor in the Comedies of Terence”, *Terentius Poeta* (2007), pp. 167-147.

KONSTAN, D. *Roman Comedy*. London: Cornell University Press, 1986.

_____. “Ressentimento: História de uma emoção,” in: Stella Bresciani e Márcia Naxara (eds.) *Memória e (res)sentimento: Indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, pp. 59-81.

KUIPER, W. E. *Two comedies by Apollodorus of Carystus, Terence’s Hecyra and Phormio*. Leiden: Brill, 1938.

KRUSCHWITZ, P. *Terenz*. Hildesheim: Geog Olms, 2004.

LADA-RICHARDS, I. “Authorial voice and theatrical self-definition in Terence and beyond: the “Hecyra” prologues in ancient and modern contexts”, *G&R*, 2004, pp. 55-82.

LAPE, S. “Gender in Menander’s Comedy” in: Papaioannou, S.; Petrides, A. K. (eds.) *New Perspectives on Postclassical Comedy*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010, pp. 51-78.

LAZARO, A. da S. “Os prólogos de *Hecyra*”. *Revista Lingua, Literatura e Ensino*, v. 6, 2011, pp. 17-22 (Disponível em: <http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/lle/issue/view/5>).

_____. “A *Sogra* que foge: papéis femininos e conflitos sociais”. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*, v. 2, n. 1, 2014, pp. 11-21. (Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistarónai/files/2014/09/PDF14.pdf>).

LEÃO, D. F. “A *Hecyra* de Terêncio: Incompreensão, Isolamento e Convenção Social” in: POCINA, A.; RABAZA, B.; SILVA, M. F. (eds.) *Estudios sobre Terencio*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2006, pp. 233- 249.

LINDSAY, W. M. *The syntax of Plautus*. New York: Stechert, 1936.

LOWE, J. C. B. “Terentian originality in the *Phormio* and *Hecyra*”, *Hermes* CXI, 1983, pp. 431-452.

_____. “The Eunuchus: Terence and Menander”, *CQ* n.s. 33, 1983, pp. 428-44.

LUCK, G. *Über einige Interjektionen der lateinischen Umgangssprache*. Heidelberg, 1964.

MARTIN, R. H. “Donatus on *Hecyra* 393”, *BICS* XIX, 1972, pp. 113-116.

MATTINGLY H. B. “The Terentian didascaliae”, *Athenaeum* 37, 1959, pp. 148-73

MARSHALL, C. W. *The stagecraft and performance of Roman Comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MAY, R. *Apuleius and drama: The ass on stage*, Oxford: Oxford University Press: 2006.

MCGARRITY T. “Reputation vs. reality in Terence's *Hecyra*”. *CJ* LXXVI, 1980-1981, pp.149-156.

MENDES, M. *Os sentidos da Música na Roma Antiga*. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Campinas, 2010.

MIOTTI, C. M. *Ridentem dicere uerum*; humor retórico de Quintiliano e seu diálogo com Cícero, Catulo e Horácio. 2010. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

MINIARI, A. *Il monologo di Gnatone. Spunti ed appunti sul metateatro terenziano*. Bologna, 1995.

MOORE, T. J. *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. Austin: University of Texas Press, 1998.

_____. *Music in Roman comedy*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2012.

_____. “Music and Gender in Terence’s Hecyra” in: DUTSCH, D.; JAMES, S.; KONSTAN, D. (eds) *Women in Roman Republican Drama*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2015, pp. 68-87.

MÜLLER, R. *Sprechen und Sprache. Dialoglinguistische Studien zu Terenz*. Heidelberg, 1997.

NICOLLET, C. *Le métier de citoyen dans la Rome républicaine*. Paris: Éditions Gallimard, 1976.

NORWOOD, G. M. A. *The Art of Terence*. Oxford. Blackwell, 1923, pp. 1-17.

OLIVEIRA, F. “La misogynie chez Térence”, *StudClas* 40-41, 2004-2005, pp. 40-41.

PALMER, L. R. *The Latin language*. London: Faber and Faber, 1974.

PAPAIOANNOU, S. (ed.) *Terence and Interpretation*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 2014.

PARKER, H. N. "Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined", *The American Journal of Philology* 117, No. 4, Winter, 1996, pp. 585-617.

PASQUALI, G. *Storia della tradizione e critica del testo. Premessa di Dino Pieraccioni*. Firenze: Casa editrice Le Lettere, 1988.

PENWILL, J. L. "The unlovely lover of Terence's 'Hecyra'". *Ramus* 33 (1-2), 2004, pp. 130-149.

PERELLI, L. *Il teatro rivoluzionario di Terenzio*, Firenze: Casa editrice Le Lettere, 1973.

PIERCE, K. F. "The portrayal of rape in New Comedy" in: DEACY, S.; PIERCE, K. F. (eds.) *Rape in Antiquity*. London: The Classical Press of Wales, 1997, pp. 163-184.

PLAZA, M. *The Function of Humor in Roman Verse Satire*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

POSANI, M. R. "Le didascalie delle commedie di Terenzio e la cronologia", *BPEC* I, 1942, pp. 247-280.

_____. "Sui rapporti tra *l'Hecyra* di Terenzio e *l'Ἐκυρά* di Apollodoro di Caristo", *Atene e Roma* 44, 1942, pp. 141-152.

_____. "Aspetti del Comico in Terenzio", *Atene e Roma* 7, 1962, pp. 65-76.

PRESCOTT, H. W. "Silent roles in Roman comedy I", *Classical Philology* 31, 1936, pp. 97-119.

_____. "Silent roles in Roman comedy II", *Classical Philology*, 32, 1937, pp. 193-209.

QUESTA, C.; RAFAELLI, R. “Dalla Rappresentazione alla lettura” in: CAVALLO, G.; FIDELI, P.; GIARDINA, A (eds.). *Lo Spazio Letterario di Roma antica*, vol. III: La Ricezione del Texto. Roma: Salerno Ed, 1992, pp. 139-215.

RAFFAELLI, R. *Esercizi Plautini*. Urbino: QuattroVenti 2009.

REEVE, M. D, “Terence” in: REYNOLDS, L. R (Ed.) *Texts and Transmission*. Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 412-20.

REYNOLDS, L. D. *Texts and Transmission: A Survey of the Latin Classics*. Oxford: Oxford University Press, 1983.

RICOTTILLI, L. “Il cosiddetto primo prologo della ‘Hecyra’ di Terenzio”, *Dioniso* (n. s. 6), 2007, pp. 108-125.

ROCHA, C. M. da. *Cásina de Plauto*. Campinas: Mercado de Letras, 2013.

_____. *De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautina*. Tese (Doutorado em Linguística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

_____; CARDOSO, I. T. “Espaços da cena no *Gorgulho* de Plauto”. *4º Seminário de Pesquisas da Graduação (SePeG)*, 2007, Campinas. *Língua, Literatura e Ensino* 2, 2007, pp. 379-85.

ROSENMEYER, T. G. “‘Metatheatre’: na essay on overload”, *Arion* 10, 2002, pp. 87-119.

ROSIVACH, V. J. *When a young man falls in love: The sexual exploitation of women in New Comedy*. London and New York: Routledge, 1998.

SALLER, R. P. “*Pater Familias, Mater Familias and The Gendered Semantics of The Roman Household*”, *CPh* 94, 1999, pp. 182-97.

_____. “*Pietas and Patria Potestas: Obligation and Power in the Roman Household*” in: SALLER, R. P. *Patriarch, property and death in the Roman family*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994, pp. 102-132.

SANDBACH, F. H. "How Terence's *Hecyra* failed", *CQ* XXXII, 1982, pp. 134-135.

SCAFURO, A. *The forensic stage. Settling disputes in Greco-Roman comedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SEGAL, E. *Roman laughter: The comedy of Plautus*. New York; Oxford University Press, 1987.

_____ (ed.) *Oxford Readings in Menander, Plautus, and Terence*, Oxford: Oxford University Press, 2001.

SEWART, D. "Exposition in the *Hecyra* of Apollodorus", *Hermes* CII, 1974, pp. 247-260.

SHARROCK, A. *Reading Roman comedy: Poetics and playfulness in Plautus and Terence*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009.

SLATER, N. W. "The fictions of patriarchy in Terence's *Hecyra*", *CW* LXXXI, 1988, pp. 249-260.

TALADOIRE, B.- A.: *Essai sur le comique de Plaute*. Monaco: Les Ed. de l'Impr. Nationale, 1956.

TARRANT, R. J. "Plautus" in: REYNOLDS, L. R (Ed.) *Texts and Transmission*. Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 302-7.

TAYLOR, L. R. "The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence", *TAPA* 68, 1937, pp. 284-304.

TRAILL, A. "The women of Epitrepontes" in: TRAILL, A. *Women and comic plot in Menander*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 177-244.

VICTOR, B. "History of text and scholia" in: AUGOUSTAKIS, A.; TRAILL A. (eds.) *A companion to Terence*. Oxford: Wiley- Blackwell, 2013, pp. 343-362.

VINCENT, H. "*Fabula stataria*: Language and humor in Terence" in: *A companion to Terence*. Oxford: Wiley- Blackwell, 2013, pp. 69-89.

VOGT- SPIRA, G. “Plauto fra teatro greco e superamento della farsa italica – Proposta di un modelo triadico”, *Quaderni Urbinati de Cultura Clássica* 58, 1, 1998, pp. 111-135.

WEBSTER, T. B. L. *Monuments Illustrating New Comedy. Vol. 1*, 3rd ed. Revised by J. R. Green and A. Seeberg, London: Institute of Classical Studies, 1995..

WEST, M. L. (aut.) *Crítica textual e técnica editorial*. Trad. A. M. R. Rebelo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

WILLS, J. *Repetition in Latin poetry: Figures of allusion*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

WRIGHT, J. *Dancing in chains: The stylistic unity of the comoedia palliata*. Rome: American Acad., 1974.

ZOCCOLA, V. “L'ironia nell' ‘Hecyra’ di Terenzio”, *Orpheus* 28, 2007, pp. 265-301.

Obras de Referência

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris: Klincksieck, 1979.

GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Pr. Univ. de France, 1951.

HOWATSON, M. C. (ed.). *The concise Oxford companion to classical literature*. Edited by M.C. Howatson and Ian Chilvers. New York: Oxford University Press, 1993.

Thesaurus Linguae Latinae. Leipzig, Teubner, 1900-2005

TORRINHA, F. *Dicionário latino-português*. 2a. ed. Porto: Gráficos Reunidos, 1982.