

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

PLAUTO

O MERCADOR

TRADUÇÃO DO LATIM, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO
AIRES PEREIRA DO COUTO

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

Apresentação: Esta série procura apresentar em língua portuguesa obras de autores gregos, latinos e neolatinos, em tradução feita diretamente a partir da língua original. Além da tradução, todos os volumes são também caracterizados por conterem estudos introdutórios, bibliografia crítica e notas. Reforça-se, assim, a originalidade científica e o alcance da série, cumprindo o duplo objetivo de tornar acessíveis textos clássicos, medievais e renascentistas a leitores que não dominam as línguas antigas em que foram escritos. Também do ponto de vista da reflexão académica, a coleção se reveste no panorama lusófono de particular importância, pois proporciona contributos originais numa área de investigação científica fundamental no universo geral do conhecimento e divulgação do património literário da Humanidade.

Breve nota curricular sobre o autor da tradução

Aires Pereira do Couto é professor catedrático do Centro Regional de Viseu da Universidade Católica Portuguesa e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. No âmbito da sua atividade de docente e investigador, tem privilegiado os estudos de língua e literatura latina – sobretudo comédia – e do humanismo quinhentista português. É autor de várias traduções de Plauto e de Terêncio.

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

ESTRUTURAS EDITORIAIS
SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

ISSN: 2183-220X

DIRETORES PRINCIPAIS
MAIN EDITORS

António Manuel Rebelo

Universidade de Coimbra

José Luís Brandão

Universidade de Coimbra

Margarida Lopes Miranda

Universidade de Coimbra

ASSISTENTES EDITORIAIS
EDITORIAL ASSISTANTS

Pedro Gomes, Nelson Ferreira

Universidade de Coimbra

COMISSÃO CIENTÍFICA
EDITORIAL BOARD

Aires do Couto

Universidade Católica - Viseu

Nair Castro Soares

Universidade de Coimbra

Arnaldo do Espírito Santo

Universidade de Lisboa

Francisco de Oliveira

Universidade de Coimbra

Carlos Ascenso André

Universidade de Coimbra

Paula Cristina Barata Dias

Universidade de Coimbra

Cláudia Teixeira

Universidade de Évora

Paulo Sérgio Ferreira

Universidade do Coimbra

Elaine Cristine Sartorelli

Universidade de São Paulo

Ricardo Cunha Lima

Universidade de São Paulo

Italo Pantani

Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'

Saul António Gomes Coelho da Silva

Universidade de Coimbra

Jacques Paviot

Université Paris-Est

Tom Earle

Universidade de Oxford

José Löhner

Universidade de São Paulo

TODOS OS VOLUMES DESTA SÉRIE SÃO SUBMETIDOS
A ARBITRAGEM CIENTÍFICA INDEPENDENTE.

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

PLAUTO

O MERCADOR

TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO

AIRES PEREIRA DO COUTO

UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

ANNABLUME

SÉRIE AUTORES GREGOS E LATINOS

TÍTULO TITLE

O Mercador
Mercator

AUTOR AUTHOR

Plauto Plautus

TRADUÇÃO DO LATIM, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO

TRANSLATION FROM THE LATIN, INTRODUCTION AND COMMENTARY

Aires Pereira do Couto

EDITORES PUBLISHERS

Imprensa da Universidade de Coimbra Annablume Editora * Comunicação
Coimbra University Press

www.uc.pt/imprensa_uc

www.annablume.com.br

Contacto CONTACT

imprensa@uc.pt

Contato CONTACT

@annablume.com.br

Vendas online ONLINE SALES

<http://livrariadaimprensa.uc.pt>

Coordenação Editorial EDITORIAL COORDINATION

Imprensa da Universidade de Coimbra

Conceção Gráfica GRAPHICS

Rodolfo Lopes, Nelson Ferreira



POCI/2010

Infografia INFOGRAPHICS

Nelson Ferreira

Obra publicada no âmbito do projeto
- UID/ELT/00196/2013.

Impressão e Acabamento PRINTED BY

<http://www.simoeselelinhares.net46.net/>

ISSN

2183-220X

ISBN

978-989-26-1375-8

© Abril 2017

ISBN Digital

978-989-26-1376-5

Annablume Editora * São Paulo
Imprensa da Universidade de Coimbra
Classica Digitalia Vniversitatis
Conimbrigenis
<http://classicadigitalia.uc.pt>
Centro de Estudos Clássicos e
Humanísticos da Universidade de
Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1376-5>

Depósito Legal LEGAL DEPOSIT

Trabalho publicado ao abrigo da Licença This work is licensed under

Creative Commons CC-BY (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pt/legalcode>)

PLAUTO PLAUTUS

O MERCADOR

MERCATOR

TRADUÇÃO, INTRODUÇÃO E COMENTÁRIO POR
TRANSLATION, INTRODUCTION AND COMMENTARY BY
Aires Pereira do Couto

FILIAÇÃO AFFILIATION
Universidade Católica Portuguesa

RESUMO

Esta publicação inclui a tradução do *Mercator* de Plauto, acompanhada de um estudo introdutório e de notas ao texto. No estudo introdutório são analisados os elementos mais relevantes da peça para a sua contextualização teórica: a questão da estrutura; a rivalidade pai/filho, enquanto tema central da comédia; as personagens; a língua e o estilo; o cómico; e ainda a problemática da cronologia da peça. O estudo vem acompanhado de uma bibliografia atualizada.

PALAVRAS-CHAVE
Comédia; Plauto; *O Mercador*; rivalidade pai/filho

ABSTRACT

This publication includes the translation of the Plautus' *Mercator*, with an introduction and footnotes. In the introduction, the most relevant elements of the play are analyzed aiming at its theoretical contextualization: the question of structure, the father/son rivalry as the central theme of the comedy; the characters; the language and the style; the comic; and the problematic chronology of the play. The study is complemented with an actualized bibliography.

KEYWORDS
Comedy; Plautus; *Mercator*; father/son rivalry

AUTOR

Aires Pereira do Couto é professor catedrático do Centro Regional de Viseu da Universidade Católica Portuguesa e investigador do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos do Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra. No âmbito da sua atividade de docente e investigador, tem privilegiado os estudos de língua e literatura latina – sobretudo comédia – e do humanismo quinhentista português. É autor de várias traduções de Plauto e de Terêncio.

AUTHOR

Aires Pereira do Couto is Full Professor at the Regional Centre of Viseu of the Portuguese Catholic University and researcher at the Centre of Classical and Humanistic Studies of the Institute of Classical Studies of the University of Coimbra. As professor and researcher, his preferences are driven to the studies on Latin language and literature - mainly comedy - and on Portuguese sixteenth-century humanism. He has translated several comedies from Plautus and Terence.

SUMÁRIO

NOTA PRÉVIA	8
INTRODUÇÃO	
Enredo	9
Estrutura	11
A rivalidade pai/filho	21
Personagens	36
Língua e estilo	41
Cômico	43
A cronologia da peça	46
BIBLIOGRAFIA	48
<i>O MERCADOR</i>	
Personagens	56
Argumento I	57
Argumento II	57
Ato I	58
Ato II	74
Ato III	97
Ato IV	112
Ato V	127

NOTA PRÉVIA

Esta versão portuguesa assenta no texto estabelecido por A. ERNOUT, *Plaute – Comédies IV*. Paris, Les Belles Lettres, 6ème tirage, 1970.

INTRODUÇÃO

ENREDO

É através de um longo monólogo de entrada que Carino, um jovem ateniense, nos conta que foi enviado pelo seu pai para Rodes, como mercador, para que esquecesse uma cortesã pela qual andava embeijado e que pertencia a um alcoviteiro sem escrúpulos que procurava arrebatar tudo o que podia ao jovem apaixonado, de tal modo que o património paterno começava a ficar ameaçado.¹

Carino vendeu toda a sua mercadoria em Rodes por um preço substancialmente superior ao esperado, de tal modo que conseguiu algum dinheiro extra também para si. Dois anos foi o tempo que durou a viagem. Esse período chegou não só para fazer esquecer a paixão anterior, mas também para dar lugar a uma nova paixão por uma jovem cortesã de grande beleza, Pasicompsa, que Carino acabaria por comprar e trazer consigo para Atenas. Receoso de que o seu pai, Demifão, se opusesse, como no passado, a esta sua nova relação amorosa, Carino decidiu deixá-la a bordo do barco, à guarda do escravo Acântio, de modo a que o seu pai não a visse. O interesse de Carino em manter a sua relação amorosa em segredo resulta do facto de ele ter ainda bem presente a traumatizante experiência anterior.

É precisamente depois desse longo monólogo de Carino, que ocupa toda a primeira cena da peça, que começa a história propriamente dita desta comédia, com a chegada do escravo

¹ Sobre uma visão jurídica das relações entre os jovens e as cortesãs na obra Plautina, veja-se Maffi 2007: 219-231.

Acântio para contar ao seu jovem amo que o pai dele foi ao porto, entrou no barco e viu Pasicompsa. Acântio ainda procurou justificar a presença da rapariga a bordo dizendo que se tratava de uma criada que Carino tinha comprado para oferecer à mãe. Mas Demifão, mal viu a jovem, ficou logo perdidamente apaixonado “não como o costumam ficar os homens sensatos, mas como costumam ficar os loucos” (vv.262-263), como ele próprio reconhece.

A partir desse momento, o velho não pensa noutra coisa que não seja ficar com aquela rapariga para si. Assim, acreditando na mentira inventada pelo escravo Acântio, planeia vendê-la ficticiamente a um velho amigo. Verifica-se, mais tarde, uma disputa entre pai e filho pela posse de Pasicompsa, porque também este inventa um cliente imaginário e entra na competição pela licitação da jovem. Segue-se um jogo de mentiras e um leilão surrealista, no qual pai e filho vão, em constante despique, fazendo licitações em nome dos seus respetivos clientes imaginários (vv.430-439). Contudo, Demifão, fazendo valer a sua autoridade paterna, resolve pôr termo ao leilão e decide que a jovem Pasicompsa será vendida ao velho que ele está a representar. Pede então ao seu vizinho e amigo Lisímaco, a quem já confessara a sua paixão (vv.302 sqq.), para assumir o papel do velho interessado em comprar Pasicompsa. Embora contrariado, Lisímaco acaba por fazer o favor ao amigo, comprando Pasicompsa e levando-a para sua casa. Mas rapidamente se arrepende do seu ato, pois fica em maus lençóis quando a sua mulher, que regressara antecipadamente do campo, vê a rapariga em casa e a toma por uma amante do marido.

Entretanto, Carino, ao ver-se privado da sua amada, fica desesperado e está a preparar-se para partir para o exílio, quando surge o seu amigo Eutico a oferecer-lhe ajuda e a disponibilizar-se para ele próprio ir ao porto e comprar Pasicompsa. Renasce

a esperança para o jovem apaixonado, mas por pouco tempo... pois quando o amigo regressa do porto e lhe diz que não conseguiu comprar Pasicompsa – porque já tinha sido vendida – e ficou sem saber quem a comprou, Carino volta a decidir partir para o exílio. Mas, como seria expectável, tudo vai acabar bem graças à intervenção de Eutico que, ao descobrir na sua própria casa Pasicompsa, conseguiu não só convencer a mãe de que aquela rapariga não é amante do pai mas sim a amada do seu amigo Carino, mas também persuadir Demifão a renunciar a ela e a cedê-la ao filho.

ESTRUTURA

A ação das comédias de Plauto desenrola-se ininterruptamente, ainda que por vezes possam surgir alguns breves e esporádicos interlúdios musicais.² A tradicional divisão em atos é substituída pela alternância *cantica/diuerbia*, o principal elemento estrutural no desenvolvimento da ação. Em *O Mercador*, surgem apenas dois *cantica*: um proferido por Acântio (vv.111-140) e outro pelo infeliz Carino (vv.335-363).³ A lei dos cinco atos, recordada por Horácio na sua *Arte Poética* (vv.189-190), não aparece testemunhada na tradição manuscrita das comédias de Plauto. De facto, costuma fazer-se remontar a divisão em atos das comédias do Sarsinate à edição fixada por J. B. Pius, em 1500. A partir de então, essa divisão foi mantida, por vezes com ligeiras variações, pelos editores modernos, passando a constituir critério para mudança de ato o ficar a cena vazia.

² Sobre a presença de interlúdios musicais e a métrica usada na comédia latina, veja-se Deufert 2014: 477-497 e Moore 2012.

³ Cf. Dunsch 2001: xi-xiv.

Como refere o próprio Plauto no verso 9 do prólogo, proferido por Carino⁴, o original grego de *O Mercador* é o *Emporos* de Filémon, poeta da Comédia Nova que nasceu em Siracusa e que viveu quase cem anos (361-263/262 a.C.).⁵ Da comédia *Emporos* não sabemos praticamente nada, apenas conhecemos o título. Pensa-se, contudo, que em *O Mercador* Plauto terá inovado muito pouco em relação ao original grego.⁶

Como frequentemente acontece em Plauto, o título da peça pouco tem que ver com a intriga, que, nesta comédia, tem como base a rivalidade entre pai e filho na luta pela jovem Pasicompsa. O título está associado ao facto de o velho Demifão ter obrigado o filho a exercer o ofício de mercador para o afastar de uma cortesã por quem estava apaixonado.⁷

⁴ O prólogo é proferido por uma personagem da peça em apenas duas comédias plautinas: nesta e em *O Soldado Fanfarrão*, através de Palestrião. É proferido por uma divindade ou uma personagem alegórica em cinco comédias (*A Comédia da Marmita*, *A Comédia da Cestinha*, *O Calabre*, *As Três Moedas* e *Anfitrião*), ou ainda pelo Prólogo, uma personificação tipicamente romana, nas restantes peças com prólogo. Sobre as características dos prólogos plautinos, veja-se Couto 2006b: 15-17 e Dunsch 2014a: 505-508.

⁵ Venceu Menandro em vários concursos literários, embora fosse considerado inferior a ele (Cf. Quintiliano, *Inst. Orat.* 1. 72). Para além de *O Mercador*, foram mais duas as comédias de Plauto que tiveram como modelo peças de Filémon: *A Comédia do Fantasma* e *As Três Moedas*, que tiveram como originais *Phasma* e *Thesaurus* respetivamente. Plauto identifica no prólogo, algumas vezes, o título e/ou o autor do seu modelo grego, é o que acontece também em *A Comédia dos Burros* (vv.10-12), *Cásina* (vv.31-32), *O Soldado Fanfarrão* (vv.86-87), *O Pequeno Cartaginês* (vv.50-55), *O Calabre* (vv.32-33), e *As Três Moedas* (vv.18-21).

⁶ Sobre as alterações introduzidas por Plauto ao original grego, veja-se Lowe 2001: 143-156.

⁷ Della Corte, ²1967: 105 sqq., põe a hipótese de, no original grego, o mercador ser o velho Demifão e não o seu filho Carino, pelo que Plauto teria reelaborado o enredo da comédia. Fundamenta esta hipótese no facto de considerar o pai, e não o filho, o protagonista da peça. Román Bravo considera esta tese exagerada (cf. 2000: 9 n.2). Sobre a temática do mercantilismo em *O Mercador*, veja-se Dunsch 2008: 11-41.

O ato I (vv.1-224) de *O Mercador* é composto por duas cenas: a primeira (vv.1-110), protagonizada por Carino, é um longo monólogo⁸ de entrada de 110 versos com função de prólogo⁹, no qual, como ele próprio diz no verso 2, vai falar do argumento da comédia e dos seus amores, embora, na realidade, apenas fale dos preliminares da intriga. Carino começa por sintetizar o preâmbulo da história em apenas três versos (vv.11-13), que também justificam o título da peça. Antes de dar início, com algum pormenor, à narração dos acontecimentos que estiveram na origem da sua partida para Rodes como mercador, Carino procura captar a atenção do público com uma *captatio benevolentiae* (vv.14-15) e, logo de seguida, faz uma digressão pela temática dos males de amor, que apresenta em jeito de catálogo (vv.18-36). Finda a digressão, Carino pede desculpa à audiência por falar demasiado de amor e, agora sim, vai voltar ao início e continuar a narrar com pormenor a sua história, dividida em três partes: 1) a sua primeira história de amor (vv.39-60); 2) a juventude do seu pai (vv.61-78); 3) a sua partida para Rodes como mercador (vv.79-106).¹⁰ As palavras de Carino revelam que o seu pai, Demifão, alicerçava a censura à conduta esbanjadora e delapidadora do filho nos princípios da conservação dos valores educacionais que marcaram a sua própria formação, apresentados como um património que deve passar de geração em geração.¹¹ Neste sentido, recordava frequentemente ao filho as palavras que o seu próprio pai lhe dizia: “É para ti que trabalhas, é para ti que gradas, é para ti que semeias; é para ti também que farás a

⁸ *O Mercador* é a peça de Plauto com maior número de monólogos (cf. p.43).

⁹ Sobre a estrutura deste prólogo e a sua importância, veja-se Dunsch 2001: 1-3 e Slater 2010: 5-13.

¹⁰ Dunsch 2001: 17-18.

¹¹ Cf. Paduano 2004: 64; Bramante 2007: 95-116.

colheita, e é para ti, no fim de contas, que este trabalho trará bem-estar” (vv.71-72), palavras estilisticamente intensificadas pela repetição anafórica de *tibi* (‘para ti’), cinco vezes em dois versos. Com o recordar destas palavras, o velho pretendia realçar as vantagens que uma educação similar traria ao próprio Carino. A atuação autoritária de Demifão em relação ao filho aparece, pois, justificada pelo tipo de educação que ele próprio recebeu do seu pai no passado e que foi responsável pela vida regrada que levou. Assim, o velho conclui que se a autoridade paterna funcionou com ele, funcionará, por analogia, também com Carino, se for aplicada da mesma forma. Por isso, quando Demifão quer impor a sua autoridade paterna, recorre à apresentação do exemplo da sua própria educação, com o objetivo de conseguir ser mais convincente.

Esta primeira cena é composta por um texto prolixo que não apresenta propriamente o tema da peça, mas antes um entrelaçado de vários temas: uma profissão de fé amorosa, um elogio da antiga educação romana e alguns traços de sátira.¹²

É na segunda cena (vv.111-224) que começa a história propriamente dita desta comédia, com a chegada do escravo Acântio, como *seruus currens*¹³, a proferir um monólogo de entrada; e é também nesta cena, que se desenvolve através de um diálogo entre o escravo e Carino, que se vai definir a situação da comédia.

As últimas palavras trocadas por Acântio e Carino antes de saírem (vv.219-224) indiciam a chegada do velho Demifão, que

¹² Cf. Taladoire 1956: 121; Dunsch 2001: 1-3.

¹³ Na obra plautina, o *seruus currens* aparece também em *Anfitrião* (984 sqq.), *A Comédia dos Burros* (267 sqq.), *Os Cativos* (778 sqq.), *Epídico* (1 sqq. e 192 sqq.), *O Persa* (272 sqq.), *Estico* (274 sqq.) e *As Três Moedas* (1008 sqq.). Sobre a função do *seruus currens*, veja-se Duckworth 1936: 93-102.

aparece, vindo do porto, logo de seguida, no início do ato II (vv.225-498). O monólogo de entrada de Demifão ocupa toda a primeira cena (vv.225-271) e, com ele, o velho apresenta a situação que o aflige, através do famoso episódio alegórico do sonho¹⁴, pelo qual Demifão é avisado dos factos que virão a acontecer na sequência da sua paixão. Este monólogo é paralelo ao de Carino, com que se inicia a comédia, e, no seu final, o público fica na posse de toda a informação necessária para acompanhar o desenrolar da ação.

Segue-se um diálogo entre Demifão e Lisímaco, que ocupa toda a segunda cena (vv.272-334), no qual o primeiro confessa ao amigo que se sente o mais desgraçado dos homens (v.284), com o intuito de o ir preparando para o pedido de ajuda que lhe irá formular mais tarde. Neste diálogo, Demifão confirma a sua paixão (vv.255-266), que já havia confessado na cena anterior. Esta cena é paralela à segunda cena do ato I, composta pelo

¹⁴ Neste sonho, a situação é apresentada sob a forma de um simbolismo animal que, através da forma como se adapta àquilo que irá acontecer, adquire uma invulgar correspondência com a realidade da história desta comédia (cf. Questa *et alii* 2004: 74-75). O sonho de Demifão é um dos temas mais discutidos da comédia *O Mercador* pelas semelhanças que apresenta com o sonho narrado por Démones em *O Calabre* (593-612). Essas semelhanças consubstanciam-se na presença em ambos os sonhos de um macaco e, sobretudo, na repetição total ou parcial de vários versos. Alguns críticos consideram-no uma imitação do sonho de *O Calabre*, outros são de opinião que o sonho de *O Mercador* já estava presente no original grego, hipótese que vai ao encontro da ideia habitual de que *O Mercador* é uma das comédias em que Plauto introduziu menor número de mudanças em relação ao original grego. A hipótese de se tratar de uma imitação de *O Calabre* tem pouca consistência, tendo em conta que é quase unanimemente aceite que *O Mercador* é anterior àquela, pelo que parece mais sensato considerar que Plauto, dada a semelhança da situação, terá usado na comédia *O Calabre* expressões que já tinha utilizado em *O Mercador*. Sobre este muito discutido passo, veja-se Enk 1925: 57-74 e 1979: 7-21; Traglia 1954: 281-300; Fraenkel 1960: 187-195; Averna 1987: 5-17; Kimura 1989: 78-90; Collart 1964: 154-160.

diálogo Acântio/Carino, e é como que uma réplica caricatural¹⁵ desse diálogo.

Depois do lamento amoroso de Demifão, tem início a terceira cena, a única em que se dá o encontro entre este e Carino em palco¹⁶, uma cena que pode ser dividida em 3 partes: o monólogo de entrada proferido por Carino (vv.335-363); o diálogo entre pai e filho acerca das características de Pasicompsa para ser criada da mulher de Demifão (vv.364-417); e o leilão surrealista pela aquisição de Pasicompsa, do qual Demifão sai vencedor (vv.418-468).

Esta vitória de Demifão – que entretanto vai para o porto – deixa Carino desesperado e com vontade de pôr fim à vida (vv.469-473). É com este breve monólogo de ligação que tem início a quarta e última cena do ato II, na qual o desesperado jovem ganha, inesperadamente, um aliado – Eutico – que, junto à porta, ouvira todo o diálogo entre pai e filho.

O ato III (vv.499-666) começa com a chegada de Lisímaco, vindo do porto e trazendo consigo Pasicompsa, com quem, na primeira cena (vv.499-543), mantém um diálogo, marcado por sucessivos mal-entendidos cómicos, durante o qual o velho a informa de que tinha sido comprada para um novo amo, que ela, na sequência de equívocos, julga ser Carino. Trata-se da única aparição em cena de Pasicompsa que, de seguida, entra com Lisímaco em casa deste.

Entretanto Demifão regressa do porto e, acreditando ter conseguido, graças à intervenção de Lisímaco como intermediário

¹⁵ Cf. Taladoire 1956: 121.

¹⁶ Este encontro é o primeiro em cena, mas não terá sido o primeiro depois do conflito inicial entre pai e filho e da longa ausência do jovem na sequência da sua viagem de negócios. De facto, Carino tinha chegado no dia anterior (cf. vv.106, 257, 581) e, provavelmente, terá passado a noite em casa dos pais, onde se terá dado o primeiro reencontro pai/filho depois de dois anos de ausência. Cf. Lowe 2001: 152.

no negócio, ficar com Pasicompsa, deixa transparecer – num monólogo de entrada¹⁷ particularmente otimista que, com os 18 versos que o compõem (vv.544-560), ocupa toda a segunda cena do ato III – o seu novo estado de alma. Logo de seguida Lisímaco sai de casa e encontra-se com Demifão, com quem trava um breve diálogo (vv.560-587) que ocupa toda a terceira cena e no qual é feito o ponto de situação. Neste diálogo, Demifão revela o quão impaciente está para se encontrar com Pasicompsa (vv.561-583). No final desta cena, Demifão sai, na companhia de Lisímaco, em direção ao Fórum, e voltará apenas perto do final da peça, na penúltima cena do ato V. Quem ainda não sabe deste desfecho é Carino que, embora pessimista como sempre, mantém agora, contudo, uma ligeira esperança no sucesso da intervenção do seu amigo Eutico. A quarta cena (vv.588-666) é composta por um diálogo entre Carino e Eutico, no qual o jovem apaixonado continua a exprimir todo o seu desespero, embora comece com um monólogo de entrada de Carino (vv.588-600), no qual o jovem confessa toda a sua paixão por Pasicompsa e revela a sua impaciência pela chegada de Eutico. Ao longo do diálogo, Eutico tenta demover Carino da sua intenção de exílio, procurando mostrar-lhe a ineficácia da sua estratégia, mas as suas palavras, apesar de sensatas, deixam perfeitamente indiferente o jovem apaixonado. Logo de seguida Carino entra em casa para se despedir dos pais antes de partir para o exílio, saída de cena que coincide com o final do ato III, que termina com um pequeno monólogo de saída proferido por Eutico (vv.661-666).

O ato IV marca um ponto de viragem no desenvolvimento da ação e começa com a inesperada chegada de Doripa, a mulher de Lisímaco, que antecipou o seu regresso do campo. O

¹⁷ Sobre a estrutura deste monólogo, veja-se Dunsch 2001: 204.

aparecimento desta personagem faz com que a ação mude de direção e se centre no velho Lisímaco, que, depois de, a pedido de Demifão, ter comprado Pasicompsa e tê-la levado para sua casa (cf. ato III, cena I), fica em maus lençóis quando a sua mulher vê a rapariga na sua própria casa e pensa tratar-se de uma amante do marido. A primeira e a terceira cenas são artificialmente separadas pelo breve monólogo de ligação de Lisímaco (vv.692-699), que constitui a segunda cena, a que se segue um monólogo de entrada de Doripa com que se inicia a terceira cena. As quatro primeiras cenas do ato IV são todas elas consagradas a uma inversão e confusão da situação, com prejuízo para Lisímaco, agravada pela chegada, na quarta cena, de uma nova personagem – um cozinheiro contratado por Lisímaco (v.697) – que vai contribuir para complicar ainda mais a vida ao velho, quando, ao ver Doripa, pergunta se ela é aquela por quem ele disse que estava apaixonado, e quando, logo depois, tece o seguinte comentário inoportuno a propósito de Doripa: “É um belo pedaço de mulher, mas já tem uma certa idade” (v.755). É bem possível, no entanto, que Lisímaco tenha tido alguma responsabilidade no comportamento assumido pelo cozinheiro, pois, certamente, ter-lhe-á mesmo dito, por uma questão de fanfarronice, que Pasicompsa era sua amante e não a de Demifão. O confronto entre Lisímaco e Doripa na terceira e quarta cenas do ato IV representa o culminar de um desenvolvimento previsível a partir da primeira cena deste ato com a chegada de Doripa. De acordo com o padrão habitualmente seguido neste tipo de cenas, o conflito é desencadeado pela descoberta da eventual infidelidade do marido, a que se segue uma série de incriminações, interrogatórios e ultimatos da esposa, habitualmente irónicos, com o objetivo de o atacar. No final da quarta cena, ao ficar sozinho em palco (vv.792-802), Lisímaco sente-se desgraçado e amaldiçoa Demifão por, com a sua amante e os

seus namoricos, o ter coberto da mais indigna suspeita e ter provocado uma guerra conjugal em sua casa. Saliente-se que a crise familiar que está a ser vivida por Lisímaco corresponde precisamente àquela que fora revelada a Demifão no seu sonho (vv.229-244). Perante o que está a acontecer, Lisímaco resolve ir ao Fórum, ao encontro de Demifão, para lhe exigir que este leve a rapariga de casa dele para onde quiser. Assim, com um monólogo de saída, no qual Lisímaco reflete sobre a desgraça que lhe aconteceu, termina a quarta cena, a mais cómica de toda a peça. As duas breves cenas (quinta e sexta) que completam o ato IV, aquele em que a ação mais avançou, fixam a situação naquele momento, acalmando o ritmo de *fabula motoria* que marca a ação da cena anterior, e o ato termina com um monólogo de saída proferido pela escrava Sira, que corresponde à sexta e última cena. O desenlace final desenrolar-se-á ao longo das quatro cenas que compõem o ato V.

É precisamente no início do ato V que vamos reencontrar Carino, ausente desde o final do ato III, a despedir-se da casa paterna, dos Lares e dos Penates (vv.830-841). Depois do monólogo de abertura de Carino que, na sequência do monólogo de Sira, também contribui para uma acalmia do ritmo da ação, assistimos, na segunda cena, ao regresso de Eutico, saindo de casa do pai e voltando ao palco, proferindo um monólogo de entrada (v.842), feliz por ter descoberto Pasicompsa e ansioso por comunicar a boa nova ao amigo, que está preparado para partir para o exílio (vv.842-850). Mas, curiosamente, eis que no momento que precede o desenlace feliz, a temática do exílio adquire, de modo imprevisto, uma nova tonalidade. De repente, o exílio parece ter perdido, para Carino, a anterior carga exclusivamente negativa, e torna-se menos sombrio com a inclusão de objetivos novos e do surgimento de uma aparente coragem e determinação verdadeiramente inesperadas (vv.857-863).

O estado de espírito de Carino deixa, neste momento, transparecer um misto de tristeza e de heroicidade, mas, na sequência de uma radical viragem da situação externa, não se vai poder comprovar se a aparente determinação do jovem era real ou se não passava de mais um devaneio próprio de um apaixonado desesperado. A viragem decisiva no desenrolar da história dá-se quando Eutico, depois de ter localizado Pasicompsa, que, por ironia do destino, estava na sua própria casa, volta à cena em tom triunfal, autoproclamando-se “a Esperança, a Salvação, a Vitória” (v.867), tom que contrasta de modo evidente com o pessimismo de Carino que, como ele próprio diz, tem como companheiros “a Preocupação, a Miséria, a Tristeza, o Pranto, o Lamento” (v.870).

Esta cena, protagonizada pelos dois jovens, é particularmente longa (vv.842-956), mas extremamente variada na sua tonalidade¹⁸, já que abarca temas tão variados como a viagem imaginária de Carino, as hesitações de Eutico em deixar entrar o amigo em sua casa por causa da ira da sua mãe, e os sucessivos vestir e despir de Carino. De facto, a ação, que seguia em ritmo acelerado até ao verso 888, para bruscamente com a viagem imaginária de Carino, e só depois do verso 951 é que volta a acelerar, quando os dois jovens entram em casa de Lisímaco.

Quem, entretanto, reaparece na terceira cena do último ato, é Demifão, vindo do Fórum acompanhado de Lisímaco, desconhecedores do que entretanto acontecera. É Eutico quem, na quarta e última cena, os vai pôr ao corrente de tudo. As informações começam por deixar Demifão furibundo (v.967), mas, à medida que vão sendo revelados pormenores sobre a relação entre Carino e Pasicompsa, o estado de espírito de Demifão vai se alterando (vv.972-982), e o velho acaba mesmo

¹⁸ Cf. Taladoire 1956: 123.

por, embaraçado, reconhecer que agiu mal, embora com a atenuante do desconhecimento da verdadeira relação que o seu filho mantinha com Pasicompsa. Ao mostrar-se arrependido, conseguiu convencer Lisímaco e Eutico a não contarem nada do que aconteceu à sua mulher (vv.991-1004), livrando-se, deste modo, de um mais que certo castigo.

A peça termina com Eutico a estabelecer uma lei que, por um lado, refreie os velhos na questão de amores, e, por outro, lhes imponha uma certa condescendência em relação aos amores dos filhos (vv.1015-1024).

Ao contrário do que acontece noutras peças, refira-se que, em função da condição social de Pasicompsa, não fica claro o que vai acontecer à relação desta com Carino, que haviam jurado fidelidade um ao outro (cf. vv.536-537).¹⁹

Em suma, *O Mercador* é uma peça de enredo simples e claro, com uma estrutura simétrica e com cenas paralelas, que permitem um fácil acompanhamento da intriga ao longo da peça.

A RIVALIDADE PAI/FILHO²⁰

O tema central desta comédia romanesca²¹ é a rivalidade amorosa entre pai e filho, tema que Plauto insinuou em *A Comédia dos Burros* e que viria a desenvolver em toda a sua crueza na *Cásina*.

A história propriamente dita desta comédia começa com a chegada do escravo Acântio, como *seruus currens*, no início da segunda cena do ato I (v.111), para contar ao seu jovem amo que

¹⁹ Cf. Rosivach 1998: 87.

²⁰ Serviu-nos de base para este capítulo o artigo intitulado “A rivalidade pai/filho no *Mercator* de Plauto”, que publicámos em 2007 na revista *Ágora* (9: 41-73).

²¹ Della Corte ²1967: 186.

o pai dele vira Pasicompsa no porto. Esta notícia – relatada por Acântio de forma intermitente, em consequência das constantes interrupções de Carino, incapaz de dominar a sua impaciência – deixa o jovem apaixonado de tal modo perturbado que reage impetuosamente, exclamando:

Perdidisti me, pater.

Eho tu, eho tu, quin cauisti ne eam uideret, uerbero?

Quin, sceleste, abstrudebas, ne eam conspiceret pater? (vv.188-190).

Deste cabo de mim, pai. (*A Acântio*) Oh! E tu, e tu, porque não impediste que ele a visse, sacana? Porque é que não a escondeste, patife, de modo a que o meu pai não se desse conta dela?

E é em tom trágico que diz:

Nequiquam, mare, subterfugi a tuis tempestatibus.

Equidem me iam censebam esse in terra atque in tuto loco;

Verum uideo me ad saxa ferri saeuis fluctibus. (vv.95-198)

Foi em vão, ó mar, que escapei às tuas tempestades. Eu, que pensava que já estava em terra e em lugar seguro, vejo-me, na verdade, ser atirado contra os rochedos pelas impetuosas ondas.

O jovem, ao antecipar a reação paterna, fica preocupadíssimo, mas não lhe passa pela cabeça que o próprio pai se possa vir a tornar um rival na luta por Pasicompsa, apesar de uma afirmação do escravo Acântio poder ser entendida como um eventual indício do que irá acontecer, quando diz a Carino que Demifão, mal viu a moça, “começou a apalpá-la” (v.203), atitude que Carino,

em função da imagem que tem do pai, estranha, perguntando mesmo, irrefletidamente: “O quê? A ela?” (v.203), pergunta que merece uma resposta sarcástica de Acântio: “Querias que me apalpasse a mim?” (v.204). Carino parece ignorar as indiciosas palavras de Acântio e, lamentando-se da sua sorte (v.205), não põe sequer a hipótese de o seu pai – um velho “respeitável” – ter algum interesse sexual por Pasicompsa, até porque Carino não tinha qualquer razão para suspeitar de uma mudança tão radical no comportamento do seu progenitor, um homem que, aparentemente, sempre defendeu uma vida regrada e digna. É esta imagem que Carino tem do pai que o leva a, quando põe a hipótese de lhe dizer que comprou Pasicompsa para a oferecer à mãe, achar que é um crime mentir-lhe (208-209).

Contra todas as expectativas, o que vai acontecer é que, num flagrante contraste com a sua atitude irreduzível e violenta em relação à anterior paixão do filho (cf. vv.40-78), o velho Demifão acaba por se apaixonar à primeira vista por Pasicompsa. É ele próprio que o confessa nos versos 255-266. Demifão tem a noção de que esta sua louca paixão lhe poderá trazer problemas e, por isso, quando vê o amigo e vizinho Lisímaco a sair de casa e o ouve dizer que se deve castrar o bode que anda a causar problemas na quinta (vv.272-273), recorda-se do sonho que teve e que narrou na primeira cena do ato II (vv.225-251), e, interpretando aquelas palavras como um mau presságio, receia que a sua mulher também o mande castrar e que seja ela a desempenhar o papel do macaco do estranho sonho (vv.275-276). Inicia então, muito cautelosamente, um diálogo com Lisímaco, confessando-lhe que se sente o mais desgraçado dos homens (v.284) e, com o objetivo de ir preparando o amigo para o pedido de ajuda que lhe irá formular mais tarde, começa por lhe perguntar que idade acha que ele tem. A resposta de Lisímaco, que não

foi propriamente a esperada e desejada por Demifão, propicia um diálogo com alguma comicidade, que atinge o clímax quando Demifão confessa que está apaixonado (vv.290-304). A confissão amorosa do velho é de tal modo grotesca que não é levada a sério por Lisímaco, que não quer acreditar nas palavras do amigo e acha que ele está a gozar (v.307). Mas perante a caricata e patética confirmação do velho:

*Decide collum stanti, si falsum loquor;
Vel ut scias me amare, cape cultrum ac seca
Digitum uel aurem uel tu nassum uel labrum.
Si mouero me seu secari sensero,
Lysimache, auctor sum ut me amando enices.* (vv.308-312)

Corta-me o pescoço aqui mesmo, se estou a mentir;
ou então, para que tenhas a certeza de que estou apaixonado,
pega numa faca e corta-me um dedo, ou uma orelha, ou o
nariz ou um lábio.

Se eu me mexer ou der conta de estar a ser cortado,
Lisímaco, autorizo que me mates de amor.

Lisímaco, em jeito de censura ao comportamento de Demifão, confia ao público o que pensa do amigo:

*Si unquam uidistis pictum amatorem, em illic est.
Nam meo quidem animo uetulus, decrepitus senex
Tantidemst quasi sit signum pictum in pariete.* (vv.313-315)

Se nunca viram um amante em pintura, aqui está um (*aponta para Demifão*). É que, na minha opinião, um homem de idade, velho e decrépito, vale tanto quanto uma figura pintada numa parede.

E, em aparte, concluirá mesmo, um pouco mais adiante, que “o amor está a pôr este tipo maluco” (v.325), mas, apesar disso, acaba, em nome da amizade que os une (vv.287-288), por aceitar servir de intermediário na compra de Pasicompsa.

Mas Demifão precisa mesmo de desabafar e de arranjar um aliado, por isso, depois de ter confessado a sua paixão, procura justificar-se perante o amigo, dizendo-lhe que amar é humano, que o mesmo aconteceu com outras ilustres figuras e que não foi por sua vontade que se apaixonou (vv.317-321). São justificações pouco convincentes – limitam-se a razões miméticas e à tradicional desculpa de que o homem não consegue controlar as suas paixões –, sobretudo quando vêm da mesma pessoa que, inicialmente associada ao paradigma de pai autoritário, procurou castigar o filho em nome da moralidade e dos valores educacionais. De facto, Demifão procura agora justificar um comportamento contrário aos princípios que defendeu acerrimamente quando se opôs à relação amorosa do filho, comportamento que será lembrado e criticado no final da comédia (cf. vv.983-986 e 997) e aproveitado para terminar a peça com a promulgação de uma lei, marcada por uma solenidade burlesca, em que se condena a transgressão paterna e se impede a autoridade repressiva dos pais em questão de amores, embora se defenda o desejado equilíbrio moral e social.

Depois do lamento amoroso de Demifão, aparece o jovem Carino na terceira cena do ato II (vv.335-363) – no único encontro entre pai e filho em cena – a proferir um longo monólogo de 28 versos, no qual se lamenta, num tom patético e pessimista que contrasta com o significado do seu nome – “encantador, gracioso” –, da sua infelicidade e das suas desgraças. Após ter proferido o seu lamento, Carino apercebe-se da presença do pai, presença que o terá deixado perturbado, de tal modo que Demifão começa por lhe perguntar se está a sentir-se mal, já que mudou subitamente de

cor (vv.368-369), e, pouco depois, comenta a sua excessiva palidez (v.373). Depois do monólogo de Carino, cujo teor Demifão não conseguiu ouvir, pai e filho encetam, no verso 366, um diálogo repleto de comicidade, em resultado da presença do tradicional duplo equívoco. Trata-se de um verdadeiro diálogo de surdos, já que cada um deles ignora a situação do outro e pretende evitar que o seu interlocutor se aperceba da sua paixão por Pasicompsa: o filho por recear que o pai se oponha, como no passado, a esta sua nova relação amorosa; o pai por ter consciência do carácter libidinoso do seu interesse pela rapariga e do risco que a presença dela em sua casa representaria.

O interesse de Carino em manter a sua relação amorosa em segredo resulta do facto de ele ter ainda bem presente a traumatizante experiência anterior. Ainda que esta sua nova relação não acarrete, ao contrário da anterior, qualquer custo para as finanças paternas, ele está, no entanto, convicto de que o pai não a aprovará e, por isso, fingiu, por sugestão do seu escravo Acântio, ter comprado aquela rapariga para a oferecer como criada à sua mãe. Ele tem sérias dúvidas sobre a eficácia desta mentira, mas a alternativa assusta-o, até porque conhece bem, por experiência própria, a severidade paterna (vv.348-362).

A ideia que Carino tem do pai impede-o sequer de imaginar que o seu interesse no assunto possa ter uma motivação completamente diferente daquela em que ele está a pensar e que, por trás dela, esteja uma razão de cariz libidinoso. Dadas estas condicionantes, o encontro entre pai e filho, na pele de *senex amator* e de *adulescens amator* respetivamente, dá-se com grande cautela por parte de ambos, pelo que as primeiras palavras que trocam são de conversa de circunstância. O mar e as sequelas das náuseas provocadas pelas viagens marítimas servem-lhes de tema de conversa, para não terem de abordar o assunto que os atormenta a ambos: a paixão por Pasicompsa. Embora Demifão,

ao aperceber-se da mudança de cor e da palidez do filho, pareça estar preocupado com o seu estado de saúde e o aconselhe a ir para casa e a meter-se na cama (v.373), a verdade é que o que ele realmente quer é ver-se livre do filho, para que este não desconfie da sua paixão. A atitude cautelosa e aparentemente preocupada do pai, que contrasta com a sua atitude severa e agressiva do passado, deixa Carino mais tranquilo, pois está certo de que se o pai soubesse ou desconfiasse de alguma coisa em relação a Pasicompsa, a conversa seria outra (cf. vv.366-389).

Os versos 378-384 são proferidos em aparte por Carino e Demifão. Ambos se vão, alternadamente, congratulando por acharem que a sua paixão secreta não foi descoberta pelo outro. A extensão e artificialismo destes apartes, situados no meio de um diálogo, levou E. Fraenkel²² a chamar a atenção para a sua falta de realismo.

É Carino quem, depois da sucessão de apartes, retoma o diálogo no verso 385 com o objetivo de se despedir e ir embora, mas é impedido pelo pai que, depois de lhe voltar a perguntar como tem passado, resolve, no verso 390, sondar o filho acerca de Pasicompsa. Quando começam a falar dela, pai e filho procuram fazê-lo sem demonstrar qualquer interesse pessoal (vv.390-395). Demifão começa por apresentar os motivos pelos quais não deseja acolher a rapariga em sua casa (vv.395-399), mas perante a discordância de Carino, que insiste que Pasicompsa reúne as qualidades necessárias para desempenhar as funções de criada lá em casa, o velho lança mão de outros argumentos, que se prendem com a beleza excessiva da rapariga para acompanhar uma mãe de família pelas ruas e as conseqüências que daí adviriam (vv.405-411).²³

²² 1960: 203-211.

²³ Acerca das criadas na comédia romana, veja-se James 2012: 235-237.

Perante esta argumentação – que ele próprio tinha antecipado nos versos 210-211, quando previra que o pai não iria acreditar que ele tivesse comprado uma rapariga tão bonita para ser criada da mãe –, Carino propõe que ela seja devolvida àquele a quem foi comprada em Rodes (v.419). Mas a esta proposta, pouco realista mas favorável a Carino por lhe permitir ganhar tempo e deixar nas suas mãos a sorte de Pasicompsa, opõe-se Demifão com o pseudoargumento de não querer que a boa-fé do filho seja posta em causa, preferindo sofrer um prejuízo a deixar que a sua casa se encha de infâmia ou de escândalo por causa de uma mulher (vv.420-423). Por isso apresenta, de imediato, uma proposta alternativa: vendê-la por um bom preço a um velho que ele conhece e que está interessado numa rapariga com aquela aparência (vv.424-427). A esta proposta contrapõe Carino uma outra: vendê-la a um jovem seu conhecido, também ele interessado numa rapariga com esta aparência (vv.427-428).

Segue-se um jogo de mentiras e um leilão surrealista pleno de comicidade, no qual pai e filho vão, em constante despique marcado por interrupções mútuas, fazendo licitações em nome dos seus respetivos clientes imaginários (vv.430-439). Este leilão assume um cunho particularmente cómico para os espetadores, que sabem do seu carácter fictício e dos objetivos que pai e filho pretendem alcançar. Estas licitações têm um ponto final quando a oferta de Carino já vai em cinquenta minas e Demifão, fazendo uso da sua autoridade paterna, decide que o velho que ele está a representar é que ficará com a rapariga, embora procure justificar a compra com o facto de o velho imaginário estar loucamente apaixonado por ela (vv.440-443). Carino ainda procura, em vão, contra-argumentar com a louca paixão do jovem nela interessado (vv.444-448). O velho anónimo referido por Demifão como interessado em comprar

Pasicompsa encarnar-se-á em Lisímaco que, na segunda cena do ato II, assumira já a função de confidente.

Depois do perfeito paralelismo argumentativo entre pai e filho, a situação discursiva torna-se desfavorável para Carino que, abandonando a competição na licitação, procura levantar objeções com o intuito de invalidar a aquisição de quem quer que a compre. Começa por afirmar que comprou a criada “sem garantia” (v.449) e, por isso, não pode ser vendida legalmente. Mas este argumento não convence Demifão. Carino avança então com um segundo argumento: a aquisição foi feita por ele em sociedade com outra pessoa, e não sabe se o seu sócio está disposto a vendê-la (vv.451-452). Mas, uma vez mais, Demifão não se deixa convencer e, a propósito do suposto sócio de Carino, faz valer a sua autoridade, dizendo, com a sua antiga prepotência, que ninguém, a não ser o velho que ele está a representar, a terá (vv.458-465).

Esta vitória de Demifão – que entretanto vai para o porto – deixa Carino, apanhado na sua própria mentira, desesperado, e, comparando-se a Penteu²⁴ dilacerado pelas Bacantes, decide, agora que perdera a sua única razão de viver, que o melhor é pôr fim à vida (vv.469-473).

Quando tudo parece resolvido a favor de Demifão, e Carino pensa mesmo em suicidar-se, eis que na última cena do ato II, a quarta, o desesperado jovem ganha, inesperadamente, um aliado – Eutico – que, junto à porta, ouvira todo o diálogo entre pai e filho. Eutico propõe-se ajudá-lo e, por isso, dirige-se

²⁴ Penteu foi um rei de Tebas que se opôs à introdução do culto orgiástico de Baco. Para se vingar, o deus convidou-o a observar, escondido no cimo de uma árvore, os excessos das Bacantes. Ao ser descoberto, Penteu foi despedaçado pelas mulheres - entre as quais estava a sua própria mãe - que, no seu delírio, julgaram tratar-se de um animal selvagem. Este mito serviu de argumento às *Bacantes* de Eurípides.

para o porto, com o objetivo de ser ele a comprar Pasicompsa, levando como “trunfo” a hiperbólica permissão de Carino para poder cobrir a oferta do outro licitador até mais mil moedas (vv.490-491). Ordem temerária esta, vinda de alguém que não só não tem esse dinheiro como não faz a mínima ideia de como o arranjar; mas a paixão é fértil em loucuras...

Entretanto Demifão regressa do porto e, acreditando ter conseguido comprar, através do seu amigo Lisímaco, Pasicompsa, deixa transparecer, num monólogo (vv.544-561) particularmente otimista, o seu novo estado de alma. A mesma pessoa que, inicialmente, defendera os valores morais e a necessidade de um trabalho árduo para se fazer fortuna, limita agora, numa oportuna correção, essa mesma necessidade à juventude e, esquecendo-se dos princípios morais que tanto elogiara, defende que os mais velhos devem canalizar as forças que ainda têm para o amor e o ócio, numa atitude que é bem reveladora do novo estado de espírito de Demifão. Ao encontrar-se, de seguida, com Lisímaco, que entretanto comprara Pasicompsa, o velho deixa transparecer toda a sua impaciência e ansiedade: é que não vê a hora de poder abraçar e beijar a jovem (vv.561-583).

Quem ainda não sabe deste desfecho é o desgraçado do Carino que, embora pessimista como sempre, mantém agora, contudo, uma ligeira esperança no sucesso da intervenção do seu amigo Eutico. A força e a dimensão da sua paixão por Pasicompsa estão bem evidentes na confissão que faz nos versos 588-594, confissão de tom marcadamente hiperbólico e patético em que sobressaem os trocadilhos, proferida num estilo que G. Paduano²⁵ rotulou de “quasi barocco”:

²⁵ 2004: 77-78.

*Sumne ego homo miser, qui nusquam bene queo quiescere?
 Si domi sum, foris est animus; sin foris sum, animus domist.
 Ita mihi in pectore atque in corde facit amor incendium;
 Ni ex oculis lacrumae defendant, iam ardeat, credo, caput.
 Spem teneo, salutem amisi; redeat an non, nescio.
 Si opprimit pater, quod dixit, exsulatum abiit salus;
 Sin sodalis quod promisit fecit, non abiit salus. (vv.588-594)*

Não sou um tipo desgraçado, eu que não consigo estar descansado em lado nenhum? Se estou em casa, o meu pensamento está lá fora; se estou lá fora, o meu pensamento está em casa. Que fogo o amor provoca no meu peito e no meu coração! Se as lágrimas dos meus olhos não protegessem a minha cabeça, acho que ela já estaria em chamas. Mantenho a esperança, mas perdi a minha razão de viver; não sei se ela voltará. Se o meu pai ficar com ela, como disse, a minha vida acabou; se o meu amigo cumpriu o que prometeu, a minha vida não acabou.

Quando vê chegar Eutico, Carino começa por ficar preocupado por lhe parecer que o amigo vem de semblante carregado (vv.599-600), mas a primeira troca de palavras altera-lhe precipitadamente o estado de espírito (vv.603-606), dando lugar a uma falsa alegria, que logo se transforma numa patética choradeira cómica quando toma conhecimento de que ficou sem a rapariga. Durante o pranto, culpa o amigo do fracasso da missão – ele não só não conseguiu comprar Pasicompsa, como, além disso, ficou sem saber quem a comprou – e acusa-o de estar a cometer um crime; de estar a matar um rapaz da idade dele, um companheiro, um cidadão livre; de lhe ter espetado “um punhal na garganta” e, por isso, só lhe resta mesmo morrer (vv.611-613). Depois de insultar o amigo, rotulando-o de incompetente, “coxo, cego, mudo, maneta, inválido” (v.630), o inconstante e

indeciso Carino decide trocar a morte, anteriormente anunciada, pelo exílio como remédio de amor (v.645). Mas a indecisão do desesperado e patético Carino quanto ao fim a dar à sua vida estende-se também ao local do exílio.²⁶ A acumulação de cidades nos versos 646-647 é bem reveladora da indecisão que o afeta e que, aliás, o caracteriza. Certeza, Carino só tem uma: o amor está a dar cabo dele (v.649). Eutico tenta demover Carino da sua intenção de exílio, procurando mostrar-lhe a ineficácia da sua estratégia, pois que faria ele se também na nova pátria voltasse a ter uma desilusão amorosa? (vv.650-654). Mas as suas palavras, apesar de sensatas, deixam perfeitamente indiferente o jovem apaixonado, que se limita a perguntar friamente: “já falaste tudo?” (v.658) e, perante a resposta afirmativa do amigo, a fazer, antes de entrar em casa, o seguinte comentário: “falaste em vão” (v.658). Perante esta atitude do amigo, Eutico conclui que não lhe resta outro recurso que não seja tudo fazer para reencontrar Pasicompsa (vv.661-666).

No início do ato V reencontramos Carino a despedir-se, solenemente e com o habitual tom patético, da casa dos pais, dos Lares e dos Penates (830-841), e pronto para partir para o exílio. Mas é também neste momento que assistimos ao regresso de Eutico, saindo de sua casa, feliz por ter descoberto Pasicompsa e ansioso por dar a boa notícia ao amigo (vv.842-850).

A euforia de Eutico é tal que, inicialmente, nem dá pela presença do amigo. Quando repara nele e fica a saber da sua intenção de partir para o desterro, procura demovê-lo, revelando-lhe que descobriu o paradeiro de Pasicompsa, embora ele tenha que aguardar algum tempo para a poder ver (vv.866-919). Carino

²⁶ Sobre a temática do exílio como remédio de amor, veja-se Zagagi 1988: 193-209.

não se sente capaz de suportar a demora, por isso reitera a sua disposição em partir, e, voltando a vestir a sua roupa de viagem, faz, num processo de verdadeiro delírio, uma crónica da sua viagem imaginária de *exilium amoris*, ignorando tudo aquilo que Eutico lhe vai dizendo (vv.920-947).

A simulação do retorno a casa, após a viagem imaginária, a receção e os cumprimentos que apresenta (vv.946-949) indiciam que a história vai ter um final feliz para Carino que, com Eutico, entra, no final desta cena (v.956), em casa de Lisímaco.

Mas ainda falta saber que fim está reservado para Demifão que, depois da sua saída no final da terceira cena do ato III, reaparece no final da peça na companhia de Lisímaco, desconhecendo ambos o que entretanto acontecera. É Eutico quem os vai pôr ao corrente de tudo: informa o pai de que Doripa já não estava irritada com ele (v.965) e comunica a Demifão que já não tem amante (v.966), notícia que deixa o velho furibundo e que o leva a vociferar: “Que os deuses deem cabo de ti. Mas diz lá: que história é essa?” (v.967). Assiste-se, neste momento, ao concretizar de mais um dos momentos anunciados no sonho de Demifão e por ele relatado nos versos 248-251: “pareceu-me que um bode se aproximava de mim. Começa a dizer-me que levou a cabra de casa do macaco e começa a rir-se de mim. Eu, então, começo a chorar e suporto com muita dificuldade o facto de ma terem tirado.”

Mas o estado de espírito de Demifão altera-se quando Eutico o censura por ter tirado ao seu filho, um jovem apaixonado, a amiga que ele tinha comprado com o seu próprio dinheiro (vv.972-973). O velho reage então com espanto, argumentando que o filho lhe tinha dito que ela era uma criada que tinha comprado para a mãe (vv.974-975). Demifão, criticado por Eutico e por Lisímaco (vv.976-982), acaba por, embaraçado, confessar que agiu mal, embora procure justificar o seu comportamento

com o facto de não saber que o seu filho amava Pasicompsa. Com o intuito de ser desculpado, não se opõe a que o filho fique com a jovem. O que ele quer mesmo é que seja reposta a normalidade (vv.991-996). Estas palavras de Demifão são de sinceridade duvidosa, mas, como já reconheceu G. Paduano²⁷, de impossível confirmação. Revelam-se, no entanto, úteis para o restabelecimento da paz familiar, já que, depois de uma cómica disputa verbal entre Demifão, Lisímaco e Eutico, o velho prevaricador ainda conseguiu, ao confessar-se arrependido, convencer os dois censores a não contarem nada do que aconteceu à sua mulher (v.1004), pelo que a aventura de Demifão acaba por não ter o castigo que se poderia esperar.

A comédia termina com a cómica promulgação de uma lei, em jeito de moral da história, proferida por Eutico em tom de solenidade burlesca, lei que, por um lado, estabelece que qualquer velho com mais de sessenta anos que ande atrás de raparigas será considerado um imbecil, e, por outro, que nenhum pai poderá proibir o seu filho de namorar (vv.1015-1024).²⁸

Em suma, toda a ação desta comédia assenta, como vimos, numa rivalidade amorosa entre pai e filho, tema que, não sendo novo, aparece em *O Mercador* com um desenvolvimento diferente do usual, perdendo parte da carga hilariante e burlesca que habitualmente lhe está associada, e adquirindo mesmo, na parte final da peça, um tom mais sério e reflexivo. A menor comicidade com que este tema, tradicionalmente propício a um humor licencioso, é abordado nesta peça, é, provavelmente, a principal razão que fez com que, ao longo dos tempos, *O Mercador* não tenha sido, no geral, das peças

²⁷ 2004: 79.

²⁸ Sobre o final da peça, veja-se Christenson 2016: 215-229.

mais apreciadas de Plauto²⁹. De facto, o modo como o tema da rivalidade amorosa pai/filho é desenvolvido nesta comédia é menos burlesco do que na *Comédia dos Burros* e na *Cásina*, especialmente nesta última, a mais licenciosa e ousada das comédias plautinas, marcada por uma exuberante explosão de humor incontido³⁰. O próprio Demifão é, enquanto rival do próprio filho, muito menos libidinoso e depravado do que o velho Lisidamo da *Cásina*, pois, ao contrário deste, nunca foi rival do filho de modo consciente. Aliás, quando fica a saber que Carino ama Pasicompsa, a sua grande preocupação é, aparentemente, que o filho não fique zangado com ele, e dá mesmo a sua palavra de honra de que se tivesse tido conhecimento daquele facto nunca teria feito nada para a afastar do filho (cf. vv.991-994). Curiosamente, a presença da jovem Pasicompsa acaba por causar maiores problemas ao velho Lisímaco do que ao próprio Demifão, e, no final, este não sofre qualquer humilhação, ao invés do que aconteceu com Deméneto na *Comédia dos Burros* e com Lisidamo na *Cásina*.³¹ De facto, ao contrário do que é habitual, Demifão, o velho que sonhou ter uma vida libidinoso, conseguiu, com o seu arrependimento, uma saída airosa e evitar que o seu devaneio amoroso chegasse aos ouvidos da sua mulher. Por sua vez, Carino, no seu papel de típico jovem apaixonado, sobressai, nesta história, à semelhança do

²⁹ Talvez por esta razão, e ao contrário do que acontece com outras peças do Sarsinate, a influência de *O Mercador* na Literatura ao longo dos tempos não tem sido grande. A única imitação importante que se menciona é *La Stiava* do poeta italiano do século XV Giovanni Maria Cecchi. Acerca da influência da obra plautina ao longo dos tempos, veja-se uma síntese em Duckworth 1994: 396-433, Paratore 1961: 100-123 e Couto 2006b: 24-27.

³⁰ Sobre o cómico na *Cásina*, veja-se Couto 2006a: 153-173.

³¹ Duckworth 1994: 167. Para uma comparação dos *senes amatores* em *O Mercador*, *A Comédia dos Burros* e *Cásina*, veja-se O' Bryhim 1989: 81-103.

que é habitual na comédia plautina, essencialmente pelo tom patético e pessimista das suas intervenções.

PERSONAGENS

Plauto não teve grandes preocupações com a análise dos problemas psicológicos ou conflitos interiores das personagens, provavelmente por ter consciência de que o seu público não percebia nem valorizava tais subtilezas, e que o que verdadeiramente importava, na representação de uma comédia, era proporcionar um espetáculo que divertisse o público. Para tal recorreu aos tipos convencionais da Comédia Nova Grega, de tal modo que, com exceção de pequenas diferenças individuais, todas as personagens plautinas de determinado tipo se assemelham, sendo poucas as que se afastam de tipos mais ou menos grotescos e divertidos. Em todas as peças encontramos alguns dos seguintes tipos fixos: a) o jovem, quase sempre apaixonado e acompanhado por um amigo; b) o velho pai, severo e sovina e por vezes rival do próprio filho nos amores. Ao seu lado surge, frequentemente, um outro velho cuja função é, normalmente, dar assistência e aconselhar o seu amigo; c) o escravo, por norma o verdadeiro rei da comédia plautina; d) o alcoviteiro, ganancioso, avaro e insensível; e) o soldado fanfarrão; f) o parasita bajulador; g) o cozinheiro, habitualmente fanfarrão e ladrão; h) a jovem amada, de boas famílias ou cortesã; i) a mãe de família ou esposa, geralmente apresentada como prepotente, rabugenta e intratável; j) ao lado da jovem e da mãe movem-se várias personagens secundárias, cujo papel se resume habitualmente a uma ou duas cenas; entre elas estão as escravas, as alcoviteiras e as liristas.

Nove personagens e um figurante – um escravo de Lisímaco que se limita a proferir uma curtíssima fala: “Mais alguma coisa?”

(v.283) – compõem a comédia *O Mercador*, que apresenta, como é habitual em Plauto, alguns tipos binários: dois velhos (Demifão e Lisímaco) e dois jovens (Carino e Eutico), ligados entre si pela amizade.³²

Demifão é um velho libidinoso, um *senex amator*³³, rival do próprio filho, que, em contraste com a sua idade já avançada – 60 anos (cf. vv.524 e 1017) –, quer ter um comportamento de jovem apaixonado, o que potencia a sua faceta ridícula e cómica (cf. vv.544-554). Pretende ser obedecido enquanto pai e quer que Carino o imite enquanto filho, obedecendo-lhe como ele obedeceu ao seu pai. Para conseguir os seus intentos, Demifão não olha a meios para atingir os seus fins, por isso não tem qualquer pudor em expor publicamente as suas desavenças com o filho; pelo contrário, apresenta-as mesmo hiperbolicamente, procurando, desse modo, obter apoio externo na execução das suas ordens. Enquanto *senex amator* é, no entanto, muito menos libidinoso e depravado do que o velho Lisidamo da *Cásina*, pois, ao contrário deste, não foi rival do filho de modo consciente. Também no final da história, e ao contrário do que é habitual, não sofre qualquer humilhação, pois conseguiu, com o seu arrependimento, evitar que o seu devaneio amoroso chegasse aos ouvidos da sua mulher (v.1004), de quem tem medo (v.275). Assume um papel fundamental na história, pois mesmo quando não está em palco, como por exemplo no primeiro ato, a sua presença faz-se sentir através do que as outras personagens dizem dele.

³² Sobre a importância do tema da amizade (*amicitia*) em *O Mercador*, veja-se Nadjo 1971: 100-110 e Anderson 1993: 36-41. Acerca da *amicitia* e da sua variação em Plauto, veja-se Raffaelli 2014: 21-29.

³³ São sete os velhos apaixonados das comédias plautinas: Deméneto (*A Comédia dos Burros*), Filóxeno e Nicobulo (*As Duas Bâquides*), Lisidamo (*Cásina*), o pai de Alcesimarco (*A Comédia da Cestinha*), Demifão (*O Mercador*) e Démones (*O Calabre*). Sobre o papel do *senex amator* na comédia plautina, veja-se Ryder 1984: 181-189 e Ribeiro 2008.

Lisímaco assume o papel de velho tolerante e indulgente, disposto a ajudar o seu vizinho e amigo Demifão, o velho libidinoso. O seu comportamento, bem mais digno e sensato do que o do amigo, realça, por contraste, o carácter grotesco de Demifão, “*insanus*” (v.263) na sua paixão. Mostra ter medo da mulher e, fazendo jus ao significado do seu nome (‘o que põe fim à guerra’³⁴), quer a todo o custo reconciliar-se com a esposa, que se encontra em pé de guerra (cf. vv.796-799), e mesmo quando o filho lhe garantiu que a mulher já estava calma, ele, apesar de ter a consciência tranquila, continuou titubeante, e com receio de regressar a casa. A simples possibilidade de ela ainda continuar irritada não o deixa tranquilo (vv.1010-1014). Podemos afirmar, com G. Paduano, que o papel de Lisímaco, embora moderado em termos de presença e riqueza dramática, vai, no entanto, além do de simples adjuvante, assumindo, nos últimos três atos, uma importância aparentemente autónoma, substituindo-se a Demifão e funcionando como bode expiatório.³⁵

Carino, no seu papel de típico jovem apaixonado (*adulescens amator*), tem quatro aparições em cena (vv.1-224, 335-498, 588-666, 830-956) e sobressai nesta história, à semelhança do que é habitual na comédia plautina, essencialmente pelo tom patético e pessimista das suas intervenções, nas quais se lamenta, muitas vezes em monólogos (cf. vv.335-363, 469-473, 588-600), invariavelmente das suas desgraças e do seu infortúnio enquanto amante infeliz. A comédia termina, como também é usual, com um final feliz para ele, mas o seu contributo para esse desfecho foi nulo, já que se mostrou incapaz de resolver o seu problema, que acabou por ser solucionado por Eutico. É, como aconteceu

³⁴ Sobre a etimologia dos nomes das personagens da peça, veja-se López 1991: *passim*.

³⁵ Cf. Questa 2004: 77-78.

com o jovem Argiripo da *Comédia dos Burros*, por sua causa que se desenvolve a história, mas não se assumiu como o verdadeiro protagonista da peça. Perante a posição irredutível do pai, Carino assume, por contraste, uma atitude resignadora (cf. 83-84). Carino tem ainda a particularidade de ter um nome que, etimologicamente, significa ‘encantador’, ‘gracioso’ e que constitui uma verdadeira antífrase do seu comportamento.

Eutico é, como ele próprio se caracteriza no verso 475, “um jovem amigo, companheiro e vizinho” de Carino que, com os seus conselhos e ajuda, procura contribuir para a felicidade do amigo, envolvido na rivalidade amorosa com o pai. A sua ponderação, sensatez e capacidade de sacrifício fazem realçar, por contraste, o caráter de Carino, que o acusa injustamente (vv.601-666). Fica feliz quando, ao descobrir o paradeiro de Pasicompsa – que estava em sua casa –, soluciona o problema do amigo. Por isso, consciente do significado do seu nome: ‘afortunado’, agradece a ajuda da sua deusa protetora, a Fortuna (vv.842-850).

Doripa, a mulher de Lisidamo, a que este faz alusão pela primeira vez nos vv.279-281, dizendo que ela não está na cidade mas sim no campo, facto que ele recorda no verso 586, é, como ela própria reconhece, uma *uxor dotata* (cf. v.703), o que lhe dá o estatuto de verdadeira senhora da casa, autoritária, colérica, prepotente e disposta a impor-se ao seu marido, com quem é agressiva quando pensa que ele a anda a trair (cf. vv.795-796). Aparece em palco pela primeira vez na primeira cena do ato IV (vv.667-691) e nele continua nas cenas terceira e quarta do mesmo ato, até ao verso 788.

Pasicompsa, que aparece em palco apenas uma vez, na primeira cena do ato III, é uma rapariga muito bonita, que faz jus ao significado do seu nome (‘bonita’, ‘formosa’), como reconhece Lisímaco em aparte: “Foi pela sua beleza que lhe foi dado este

nome” (v.517). Embora apresentada como cortesã, afasta-se do paradigma da verdadeira cortesã plautina, ávida e mercenária, ela faz parte do grupo daquelas que estão verdadeiramente apaixonadas pelos seus amantes e que esperam ansiosamente poder ficar com eles. De facto, ela está apaixonada por Carino, com quem vive há dois anos e com quem mantém uma relação de fidelidade (cf. vv.534-537). Não nos parece, por isso, que Pasicompsa, tal como, por exemplo, a Selénio da *Comédia da Cestinha* ou até mesmo a Filénio da *Comédia dos Burros*, deva ser considerada uma verdadeira cortesã, pois o seu comportamento em nada se identifica com o das verdadeiras meretrizes.

Anunciado por Carino nos versos 109-110, Acântio é a segunda personagem a surgir em palco, logo no início da segunda cena, embora não reapareça ao longo de toda a peça. Não é o típico escravo espertalhão da comédia plautina. A sua participação limita-se ao papel de mensageiro da má nova. De facto, é ele que, como *seruus currens* (vv.109-119), vai anunciar ao seu jovem amo que o pai dele vira Pasicompsa no porto.

Em geral, a função do cozinheiro é provocar o riso nos espetadores³⁶. Ora o cozinheiro sem nome de *O Mercador* consegue desempenhar muito bem esse papel no diálogo que, na quarta cena do ato IV, mantém com Lisímaco na presença de Doripa. Saliente-se, contudo, que este cozinheiro, cuja presunção e tagarelice sobressaem logo na sua primeira fala (vv.741-747), desempenha um papel mais importante do que o habitual neste tipo de personagem, já que ele faz avançar a ação ao revelar o segredo do velho.

Sira é a velha e fiel escrava de Doripa que, com a carga que os seus 84 anos representam, não consegue acompanhar a sua

³⁶ Acerca do papel do cozinheiro na obra plautina, veja-se Lowe 1985: 72-102.

senhora (cf. vv.673-674). Entra em cena no início do ato IV (v.672), mantendo-se muito pouco tempo em palco, pois sai no verso 677 para entrar em casa, de onde regressa logo de seguida (v.681) para anunciar a presença de Pasicompsa no interior da casa. Mantém-se em palco na terceira e quarta cenas, embora como personagem muda, saindo quase no final da quarta cena (v.788). Regressa ao palco na cena seguinte (v.829), saindo então em definitivo, depois de ter proferido um monólogo de teor moralizante (vv.817-829).

LÍNGUA E ESTILO

A língua é um dos elementos mais característicos e originais do teatro plautino, já que o Sarsinate, através de uma grande criatividade e de um perfeito domínio de todos os recursos da língua latina, soube explorar as inúmeras possibilidades da língua familiar e criar, por meio de uma profusão de recursos estilísticos e retóricos, um estilo verdadeiramente pessoal, marcado pela exuberância, pela sonoridade e pela cor, mas sobretudo por diálogos não só plenos de vivacidade e naturalidade, mas também extremamente cómicos. As personagens plautinas adequam o nível e o tom do seu discurso ao seu estrato social e até à sua idade, sobressaindo o tom coloquial do estilo plautino.

Entre os variados recursos estilísticos habitualmente usados por Plauto e que contribuem para a originalidade da língua e do estilo da sua comédia, podemos, em *O Mercador*, destacar os seguintes:

. Uso frequente de interjeições e exclamações dos mais variados tipos: *apage* (v.144), *attatae* (v.365), *eho* (v.189), *heia* (vv.950, 988); *heu* (vv.601, 624, 626, 701, 770), *heus* (v.800), *uae* (v.161),

etc.; fórmulas de juramento e de imprecções: *ecastor* (v.503), *edepol* (vv.140, 393), *hercle* (vv.412, 539), *mecastor* (v.689), *miser* (vv. 212, 217, 588, etc.³⁷), *perii* (vv.124, 125, 163); uma série ternária de interrogações retóricas (v.471), etc..

. Fluência da frase e exuberância do vocabulário marcadas pela rapidez da acumulação de palavras em enumerações assindéticas (vv.360, 409, 631, 833, 956); por geminações enfáticas (vv.189, 474, 683, 722, 765, 800, 928); por repetições anafóricas com efeito cumulativo (vv.71-72); pelos efeitos sonoros resultantes da presença de aliterações (vv.176, 192, 508, 509, 598, 843, 964) e de figuras etimológicas (vv.191, 843, 844), etc..

. Uso frequente de metáforas e imagens retiradas da língua marítima e náutica, quase sempre para ilustrar o estado de espírito das personagens Carino e Demifão (vv.173-174, 195-197, 695-697, 875-880, 890-891); terminologia do comércio (vv.75, 87, 89, 389, 429, 432, 703, 777, etc.); imagens de violência (vv.308-312, 613); associação do amor à loucura para caracterizar as paixões de Demifão e de Carino (vv.262-265, 325, 443, 446, 951); uso do *topos* cómico *puer-senex* a propósito do velho Demifão (vv.291, 303-304, 541, 976, 997); equívocos como fonte de cómico (vv.533-542, 918); recurso a diálogos de duplo sentido de cariz sexual (vv.504-506, 518, 522); descrição grotesca com propósitos cómicos (v.640); presença de um estilo retórico no monólogo proferido pela escrava Sira nos versos 817-829; recurso à perífrase (v.842), antonomásia (v.690), oxímoro (v.574), comparação (vv.469-470), jogo de palavras (v.756), ironias (vv.169, 204, 206, 650, 736, 737), expressão proverbial (v.988), etc..

Merecem também uma referência especial os inúmeros

³⁷ Esta forma de imprecção, muito usada pelo amante infeliz, aparece 25 vezes nesta comédia.

apartes das personagens (vv.120-121, 123, 126, 271, 365, 378-385, 402-403, 436, 466-468, 514, 517, 563, etc.); os vários momentos em que as personagens se dirigem ao público, querendo a ilusão dramática (vv.1-10, 16, 103, 267, 313-315, 851, 1007-1008); e os nomes falantes com que Plauto costuma nomear algumas das suas personagens: é o caso de Carino ('encantador', 'gracioso'), Eutico ('afortunado'), Pasicompsa ('bonita', 'formosa') e Lisímaco ('o que põe fim à guerra').

Saliente-se ainda que esta comédia de Plauto é aquela que apresenta uma maior percentagem de monólogos, ocupam 31% do texto desta comédia.³⁸ São nove monólogos de entrada (vv.1, 111, 225, 335, 544, 588, 700, 830, 842); dois de ligação (vv.469, 692) e três de saída (vv.661, 792, 817).

CÓMICO

O cómico plautino concretiza-se por meio de diferentes processos de realização, nomeadamente através do cómico de palavra ou de linguagem; do cómico de situações, devidamente enquadradas no diálogo e no confronto entre personagens; e através do cómico de carácter, que procura pôr a nu as deficiências psicológicas das personagens. Tudo foi aproveitado por Plauto para reforçar a sua *uis comica*.

Toda a ação de *O Mercador* assenta, como vimos, numa rivalidade amorosa entre pai e filho. No entanto, nesta peça, este tema propício ao surgimento do cómico aparece com um desenvolvimento diferente do usual, perdendo parte da carga hilariante e burlesca que habitualmente lhe está associada, e adquirindo mesmo na parte final da peça, como já referimos,

³⁸ Cf Dunsch 2001: xiv. Sobre as funções dos monólogos e dos apartes no teatro plautino, veja-se Taladoire 1956: 167-172 e Duckworth 1994: 103-114.

um tom mais sério e reflexivo. Contudo, e apesar do elemento cômico não ser particularmente abundante nesta peça, sobretudo quando comparado com o de outras comédias plautinas, ela apresenta várias situações de cômico bem conseguido.

Começamos por destacar a segunda cena do ato II, que apresenta um diálogo com alguma comicidade entre Demifão e Lisímaco, comicidade que atinge o seu ponto mais alto quando Demifão confessa que está apaixonado (vv.290-304). A confissão amorosa do velho é de tal modo grotesca que começa por não ser levada a sério por Lisímaco. Mas perante a ainda mais caricata e patética confirmação do velho (vv.308-312), Lisímaco acaba, em nome da amizade que os une, por aceitar servir de intermediário na compra de Pasicompsa.

Também a terceira cena do ato II, embora algo pesada no seu início, devido às lamentações em aparte de Carino, se torna verdadeiramente cômica a partir do momento em que Carino e Demifão ficam frente a frente e dão início a um diálogo repleto de comicidade, em resultado da presença do tradicional duplo equívoco. O cômico surge da incompreensão recíproca e da tentativa de duplo engano em relação a um mesmo tema. Quando Carino propõe devolver Pasicompsa ao seu antigo dono e Demifão não aceita, sugerindo vendê-la antes a um velho amigo, o jovem contrapõe um comprador mais novo. Esta disputa, através de um leilão claramente surrealista, marcado por uma sucessão de paradas e respostas, apresenta um efeito cômico eficaz para um público que sabia do seu carácter fictício e que, ao contrário dos contendores, tinha conhecimento dos reais motivos de cada um deles e dos objetivos que ambos pretendiam alcançar.

Outro exemplo de cômico bem conseguido encontra-se no diálogo que, na primeira cena do ato III, o velho Lisímaco mantém com Pasicompsa depois de a ter comprado, um diálogo cuja comicidade resulta do duplo sentido das palavras usadas

pelo velho, que contrastam com a ingenuidade das da moça, e pela presença de um quiproquó na identificação da pessoa que mandou comprar a rapariga. Lisímaco está a falar do velho Demifão, e Pasicompsa pensa que ele se está a referir ao jovem Carino.

A descrição que Eutico faz, na quarta cena do ato III, de um homem que não conhece: “de cabelos brancos, pernas tortas, barrigudo, bochechudo, baixote, olhos meios negros, mandíbulas alongadas, pés chatos” (vv.639-640) é uma clara fonte de cômico, amplificada pela também cômica resposta de Carino, quando lhes diz que não está a descrever um homem, “mas sim um amontoado de males.” (v.641).

O clímax cômico desta comédia é atingido nas agitadas terceira e quarta cenas do ato IV, aquando do encontro em palco de Lisímaco e da sua mulher Doripa, sobretudo na quarta cena do ato IV, quando o cozinheiro confunde ou finge confundir a velha Doripa com a moça para a qual tem de cozinhar, e exprime a sua admiração irónica por esta beleza já um tanto madura, dizendo: “Esta é que é a tua amante, aquela por quem, há pouco, quando fazias as compras, me disseste que estavas apaixonado? (...) É um belo pedaço de mulher, mas já tem uma certa idade” (vv.753-755). E mesmo quando Lisímaco se tenta ver livre dele, continua a defender o seu ponto de vista, dizendo: “Mas a tua mulher está no campo, e até me disseste há pouco que a detestavas como a uma serpente” (vv.760-761). E por fim, quando Doripa afirma que está bem claro que Lisímaco a odeia, o bom do cozinheiro também diz: “Não, não és tu que ele dizia que detestava, mas sim a mulher dele, e dizia que a mulher dele estava no campo” (vv.765-766).

Cômica é, igualmente, a segunda cena do ato V, a delirante e agitada viagem imaginária de Carino rumo ao exílio

(vv.931-950), enquanto símbolo do excesso da sua paixão amorosa, metaforicamente associada à loucura.

A CRONOLOGIA DA PEÇA

Um dos problemas mais complexos da obra plautina é o estabelecimento da cronologia das peças. Vários têm sido os autores a procurarem estabelecê-la, mas as conclusões a que têm chegado têm sido bastante divergentes, de tal modo que as dúvidas persistem. Apenas duas das vinte e uma comédias conservadas – *Estico* e *Psêudolo* – podem ser datadas com alguma segurança, graças a informações presentes nas suas didascálias. Perante tais dificuldades, o que os autores habitualmente fazem é dividir o conjunto da obra de Plauto em três grupos: as comédias da fase inicial (até 200 a. C.); as da fase da maturidade (primeira década do século II a. C.); e as dos últimos anos da vida do poeta (191-184 a. C.). Devido ao problema da datação das peças e à impossibilidade de uma rigorosa classificação cronológica, as comédias plautinas aparecem, nos manuscritos e nas edições completas, habitualmente ordenadas alfabeticamente.³⁹

A comédia *O Mercador* está, tradicionalmente, inserida no grupo das comédias da fase inicial da produção plautina. As razões que levam a esta inserção prendem-se, basicamente, com dois argumentos fundamentais: em primeiro lugar, o nome *Maccus* com que Plauto se designa a si mesmo no prólogo da peça e no qual se pretende ver uma alusão à sua anterior, mas ainda recente, atividade de ator de atelanas; em segundo lugar, o escasso número de versos líricos que a comédia apresenta, à semelhança do que acontece em *A Comédia dos Burros* que deve ter sido representada em 212 a. C.

Ainda que todos os críticos situem *O Mercador* nos primeiros

³⁹ Cf. Couto 2006b: 10-12.

anos da atividade de Plauto, não há, contudo, unanimidade na fixação do ano da sua composição. A falta de alusões históricas impede que se determine com rigor uma data, pelo que são várias as propostas habitualmente apresentadas, e vão de 218 a 206 a. C.⁴⁰

⁴⁰ Cf. F. Della Corte ²1967: 61; M. Casquero 1974: 383; J. R. Bravo ²2000: 10-11.

BIBLIOGRAFIA

EDIÇÕES, COMENTÁRIOS E TRADUÇÕES

- Bertini, F. (1970), *Mercator*. Milan.
- Bravo, J. R. (2000), *Plauto - Comedias II*. Madrid, Catedra.
- Correia, D. B. (2008), *O Mercador de Plauto – estudo e tradução*. São Paulo, USP (dissertação de mestrado).
- Dunsch, B. (2001), *Plautus' Mercator: a commentary*. University of St. Andrews, (PhD thesis).
- Enk, P. J. (1979), *Plauti Mercator*. New York. 2 vols.
- Ernout, A. (1970), *Plaute – Comédies IV*. Paris, Les Belles Lettres, 6ème tirage.
- González-Haba (1996), *M. Plauto – Comedias II*. Madrid, Editorial Gredos.
- Grimal, P. (1971), *Plaute - Théâtre complet I*. Paris, Gallimard.
- Lindsay, W. M. (1904), *T. Macci Plauti Comoediae*. Oxford, Clarendon Press, I.
- Nixon, P. (1917), *Plautus*. Cambridge – Massachusetts, Loeb, II.
- Paduano, G. (2004), *Tito Maccio Plauto – Mercator*. Milano.
- Paratore, E. (1976), *Plauto. Tutte le commedie*. Roma, Newton Compton, III.
- Questa, C. et alii (2004), *Tito Maccio Plauto – Mercator*. Prefazione di Cesare Questa, Introduzione di Guido Paduano, Traduzione di Mario Scàndola. Milano.

ESTUDOS

- Adams, J. N. (1982), *The latin sexual vocabulary*. London, Duckworth.
- Anderson, W. (1993), *Barbarian play: Plautus' Roman Comedy*.

- Toronto – Buffalo – London, Univ. of Toronto Press.
- Augoustakis, A. (2008), “Castrate the he-goat! Overpowering the *paterfamilias* in Plautus’ *Mercator*.” *Scholias* 17: 37-48.
- Averna, D. (1987), “La scena del sogno nel *Mercator* Plautino”, *Pan* 8: 5-17.
- Basaglia, R. (1991), “Il suicido per burla nella commedia plautina”, *StudUrb (B)* 64: 277-292.
- Beare, W (1928), “The priority of the *Mercator*”, *CR* 42: 214-215.
- Bianco, M. M. (2003), *Ridiculi sense: Plauto e I vecchi da Commedia (Leuconoe 2)*. Palermo, Flaccovio.
- Bramante, M. V. (2007), “ ‘Patres’, ‘filii’ e ‘filiae’ nelle commedie di Plauto”, in *Diritto e Teatro in Grecia e a Roma*. A cura di Eva Cantarella e Lorenzo Cagliardi. Milano, 95-116.
- Casquero, M. (1974), “Ensayo de una cronologia de las obras de Plauto”, *Durius* 2: 361-391.
- Ceccarelli, L. (1993), “Nota a Plauto, *Merc.* 745”, *RFIC* 121.4: 385-390.
- Christenson, D. (2016), “All’s wells that ends well? Old fools, morality, and epilogues in Plautus” in S. Frangoulidis, S. J. Harrison e G. Manuwald (eds.), *Roman Drama and its contexts*, vol. 34. De Gruyter: Trends in Classics, 215-229.
- Collart, J. (1964), “La scène du songe dans les comédies de Plaute. (Remarques sur quelques procédés formels)”, *Latomus* 70: 154-160.
- Couto, A. P. (2006a), “A *Cásina* de Plauto – uma comédia de humor incontido” in V. S. Pereira e A. L. Curado (org.), *A Antiguidade Clássica e nós: Herança e identidade cultural*. Braga, Universidade do Minho, 153-173.
- (2006b), *Plauto. Comédias I* (Introdução geral). Lisboa, INCM, 7-33.

- (2007), “A rivalidade pai/filho no *Mercator* de Plauto”, *Ágora* 9: 41-73.
- Dehon, P.-J. (1989), “Plaute, *Merc.* 984”, *Latomus* 48: 875-877.
- Delcourt, M. (1964), *Plaute et l'impartialité comique*. Bruxelles, La Renaissance du Livre.
- Della Corte, F. (1967), *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*. Firenze, La Nuova Italia editrice.
- (1952), “Philem. Fr. 124 K = Plaut. *Merc.* 404-411”, *RFIC* n.s. 30: 329-332.
- Deufert, M. (2014), “Metrics and Music”, in M. Fontaine and A. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: University Press, 477-497.
- Duckworth, G. E. (1936), “Dramatic Function of the *seruus currens*”, *Classical Studies presented to Edward Capps*. Princeton, 93-102.
- (1994), *The nature of Roman comedy. A study in popular entertainment*. Second edition with a Foreword and Bibliographical Appendix by Richard Hunter. Oklahoma.
- Dunsch, B. (2008), “Il commerciante in scena: Temi e motivi mercantili nel *Mercator* plautino e nell' *Emporos* filemoniano”, in R. Raffaelli and A. Tontini (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates XI, Mercator (Sarsina, 29 settembre 2007)*. Urbino: Quattro Venti, 11-41.
- (2014a), “Prologue(s) and *Prologi*”, in M. Fontaine and A. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: University Press, 498-515.
- (2014b), “Religion in Roman Comedy”, in M. Fontaine and A. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: University Press, 634-652.
- Dupont, F. (1985), *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*.

- Paris, Les Belles Lettres.
- (1988), *Le théâtre latin*. Paris, A. Colin.
- Enk, P. J. (1925), “De Mercatore Plautina”, *Mnemosyne* 53: 57-74.
- Fraenkel, E. (1960), *Elementi plautini in Plauto (Plautinisches im Plautus)*. Tradução italiana de F. Munari, com addenda do autor. Firenze, La Nuova Italia editrice.
- Freté, A. (1930), *Essai sur la structure dramatique des comédies de Plaute*. Paris.
- Gaertner, I. F. (2014), “Law and Roman Comedy”, in M. Fontaine and A. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: University Press, 615-633.
- Grimal, P. (1974), “Épicure ou Platon dans une scène du Mercator?”, in *Mélanges d’histoire ancienne offerts à William Seston*. Paris, 227-229.
- Gruen, E. (2014), “Roman Comedy and the Social Scene”, in M. Fontaine and A. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: University Press, 601-614.
- James, S. L. (2012), “Domestic female slaves in Roman comedy”, in Sharon L. James and Sheila Dillon (eds.), *A companion to women in the Ancient World*. Blackwell Publishing, 235-237.
- (2010), “Trafficking Pasicompsa. A courtesan’s travels and travails in Plautus’ Mercator”, *NECJ* 37: 39-50.
- Kataouris, A. G. (1978), “Two notes on dreams: Menander, *Dyscolus* 412-8 and Plautus, *Rudens* and *Mercator*”, *LCM* 3: 47-48.
- Kimura, K. (1989), “The dramaturgy of dreams’ Mercator and Rudens”, *JCS*: 78-90.
- Konstan, D. (1983), *Roman Comedy*. Ithaca – New York.
- Llarena, M. (1994), *Personae Plautinae*. Barcelona.

- López, M. L. (1991), *Los personajes de la comedia plautina: nombre y función*. Lleida.
- Lowe, J. C. B. (1985), “Cooks in Plautus”, *CLAnt* 4: 72-102.
- (2001), “Notes on Plautus’ Mercator”, *WS* 114: 143-156.
- Maffi, A. (2007), “‘Adulescentes’ e ‘meretrices’ fra Plauto e la giurisprudenza” in *Diritto e Teatro in Grecia e a Roma*. A cura di Eva Cantarella e Lorenzo Cagliardi. Milano, 219-231.
- Manuwald, G. (2014), “Tragedy, Paratragedy, and Roman Comedy”, in M. Fontaine and A. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*. Oxford: University Press, 580-598.
- Marshall, C. W. (2015), “Domestic sexual labor in Plautus”, *Helios* 42.1: 123-141.
- McCarthy, K. (2000), *Slaves, masters and the art of authority in Plautine comedy*. Princeton.
- McGinn, T. A. J. (1998), *Prostitution, sexuality, and the law in ancient Rome*. New York – Oxford.
- Moore, T. J. (1998), *The theater of Plautus. Playing to the audience*. Austin.
- (2012), *Music in Roman Comedy*. Cambridge – New York – Melbourne.
- Moura, F. M (2005), *Análise tipológica do senex em Plauto: Periplectomenus (Miles Gloriosus) e Lysidamus (Casina)*. UFRJ, Fac. de Letras.
- Nadjo, L. (1971), “L’amitié dans le Mercator de Plaute”, *Caesarodunum* 6: 100-110.
- O’Bryhim, S. (1989), “The originality of Plautus’ *Casina*”, *AJPh* 110: 81-103.
- Paratore, E. (1961), *Plauto*. Firenze, Sansoni.

- Perna, R. (1955), *L'originalità di Plauto*. Bari, Leonardo da Vinci editrice.
- Prete, S. (1949), "Plautus, Mercator 319", *Gymnasium* 56: 169-172.
- Raffaelli, R. (2014), "Il consulto con gli amici: stravolgimenti plautini", *PAN* 3 n.s.: 21-29.
- Rei, A. (1998), "Villains, wives, and slaves in the comedies of Plautus" in S. R. Joshel and S. Munaghan (eds.), *Women and slaves in Greco-Roman culture: Differential equations*. Routledge, 92-108.
- Ribeiro, E. G. R. (2008), *O senex amator na comédia latina: antecedentes e descendência*. Coimbra, FLUC (dissertação de mestrado).
- Rosivach, V. J. (1998), *When a young man falls in love. The sexual exploitation of women in New Comedy*. London – New York.
- Ryder, K. C. (1984), "The senex amator in Plautus", *G&R* 31: 181-189.
- Salat, P. (1978), "Quelques observations statistiques sur les parties du discours dans le Mercator de Plaute" in J. Collart (ed.) *Varron, grammaire antique et stylistique latine*. Paris, 307-319.
- Segal, E. W. (1987), *Roman laughter. The comedy of Plautus*. Cambridge, Harvard University Press.
- Slater, N. W. (1985), *Plautus in performance. The theatre of the mind*. Princeton.
- (2010), "Opening negotiations: The work of the Prologue to Plautus' Mercator", *NECJ* 37: 5-13.
- Taladoire, B.-A. (1956), *Essai sur le comique de Plaute*. Monaco, Imprimerie Nationale.
- Traglia, A. (1954), "Le scene iniziali, il sogno e la priorità del Rudens", *Annali della Facoltà di Lettere dell'Università di Bari* 1: 281-300.

- Witzke, S. (2015), “Harlots, tarts, and hussies?: A problem of terminology for sex labor in Roman Comedy”, *Helios* 42. 1: 7-27.
- Zagagi, N. (1980), *Tradition and originality in Plautus. Studies of the amatory motifs in Plautine comedy*. Göttingen.
- (1988), “Exilium amoris in New Comedy”, *Hermes* 116: 193-209.
- Zehnacker, H. (1974), “Plaute et la philosophie grecque à propos du ‘Mercator’” in *Mélanges de philosophie, de littérature et d’histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*. Rome, École Française de Rome, 769-785.

O MERCADOR

O MERCADOR

PERSONAGENS *(por ordem de entrada)*

CARINO, jovem, filho de Demifão.

ACÂNTIO, escravo de Carino.

DEMIFÃO, velho, pai de Carino.

LISÍMACO, velho, amigo e vizinho de Demifão.

ES CRAVO DE LISÍMACO.

EUTICO, jovem, filho de Lisímaco.

PASICOMPSA, cortesã.

DORIPA, mulher de Lisímaco.

SIRA, velha escrava de Doripa.

UM COZINHEIRO

A ação decorre numa rua de Atenas.

ARGUMENTO I⁴¹

Um jovem, enviado como mercador pelo seu pai, compra e traz consigo uma moça de grande beleza. O velho, ao vê-la, pergunta quem é. O escravo inventa uma história e diz que é uma criada que o seu jovem amo comprou para a mãe. O velho apaixonou-se por ela e, fingindo vendê-la, entrega-a a um vizinho. A mulher deste pensa que ele trouxe para casa uma cortesã. Em seguida, um amigo de Carino impede-o de se exilar, depois de lhe ter encontrado a sua amada. 5

ARGUMENTO II

Um pai obrigou um filho libertino a exercer o ofício de mercador. Este, enviado para o estrangeiro, compra uma criada do seu hospedeiro, pela qual se tinha apaixonado. Quando regressa, sai do navio; o pai vai ao seu encontro; ao ver a criada fica perdidamente apaixonado por ela. Pergunta a quem é que ela pertence; o escravo diz que é uma criada comprada pelo jovem amo para a sua mãe. O velho, olhando para os seus interesses, pede ao filho que a venda a um seu amigo; o filho quer vendê-la a um amigo seu. Ele conseguira como aliado o filho do vizinho; o pai, o próprio vizinho. O velho antecipa-se na compra da criada. 10

A mulher do vizinho, surpreendendo-a em sua casa, toma-a por uma prostituta e faz uma cena ao marido. O jovem mercador, desesperado, decide abandonar a pátria; é impedido pelo amigo que, com a ajuda do seu pai, pede ao pai dele que ceda a moça ao filho. 15

⁴¹ Em acróstico, no original latino.

ATO I

CENA I

CARINO

CARINO

Decidi fazer agora duas coisas ao mesmo tempo: vou falar-vos do argumento desta comédia e da minha vida amorosa. Eu não vou fazer o mesmo que vi fazer a outros apaixonados nas comédias, que contam as suas desgraças à Noite, ou ao Dia, ou ao Sol, ou à Lua, a quem, tenho a certeza, pouco importam as queixas humanas, o que eles querem ou não querem. É a vocês que eu prefiro contar agora as minhas desgraças. 5

Em grego, esta comédia chama-se *Emporos* e é de Filémon; em latim, ela chama-se *Mercator*⁴² e é de Tito Mácio.⁴³ 10

O meu pai enviou-me como mercador daqui para Rodes⁴⁴; já passaram dois anos, desde que saí de casa. Lá, apaixonei-me por uma mulher de uma beleza extraordinária. Mas vou contar-vos como me envolvi com ela, se os vossos ouvidos estiverem interessados e tiverem a amabilidade de me prestar atenção. Mas 15

⁴² Acerca da origem do nome *Mercator*, veja-se Dunsch 2001: 7-8.

⁴³ Sobre a questão do nome de Plauto veja-se, por exemplo, Della Corte ²1967: 19-24. Durante muito tempo, Plauto foi conhecido por M. Accius Plautus, mas ao descobrir-se, no início do século XIX, o palimpsesto Ambrosiano (provavelmente do século IV d. C.), conservado na Biblioteca Ambrosiana de Milão, pôde ver-se de forma inequívoca, no final do texto da comédia *Cásina*, a indicação do seu nome em genitivo: T. MACCI PLAVTI. Assim, hoje em dia, e apesar de não se ter a certeza se Macci provém de Maccius ou de Maccus, é aceite mais ou menos unanimemente a designação Titus Maccius Plautus, proposta por Ritschl, um nome que alguns procuram associar ao mundo teatral.

⁴⁴ Este verso marca o início do “real” prólogo da peça (cf. Dunsch 2001: 9).

não procedi segundo o costume dos antepassados, ao começar por vos falar dos meus males sem pedir autorização.⁴⁵ A verdade é que o amor costuma estar acompanhado de todos estes inconvenientes: preocupação, desgosto, demasiada extravagância – esta castiga com grande e duro infortúnio não só aquele que ama, mas também qualquer um que seja atingido por ela; pois não há ninguém que não tenha sofrido grande dano por se ter dedicado a extravagâncias mais do que o permitem as suas posses.⁴⁶ Mas ao amor juntam-se também outros inconvenientes de que não falei⁴⁷: insónia, sofrimento, desorientação, terror e fuga, tolice e estupidez, e até temeridade, irreflexão desmiolada, excessos, insolência e luxúria, inveja. Traz também consigo avidez, indolência, injúria, penúria, ultraje e esbanjamento, falar de mais, falar de menos. Isto acontece porque o apaixonado diz muitas vezes coisas que não vêm ao caso, inúteis e inoportunas. Quando, por outro lado, digo que fala de menos é porque não há nenhum amante que se exprima com tanta habilidade que consiga dizer o que convém para os seus interesses. Assim, vocês não devem irritar-se comigo por eu falar de mais; foi Vénus que mo legou no mesmo dia em que fez com que eu me apaixonasse. Mas vou voltar ao início e continuar a contar-vos o que havia começado.

Logo que, atingida a idade, saí do grupo dos efebos⁴⁸, e o meu espírito se afastou dos divertimentos infantis, apaixonei-me perdidamente aqui por uma cortesã. Imediatamente a fortuna

⁴⁵ O texto latino dos vv.16-17 é bastante incerto.

⁴⁶ Os versos 20 a 23 apresentam os efeitos nefastos da extravagância (*elegantia*) (cf. Dunsch 2001: 12).

⁴⁷ Depois da apresentação dos efeitos nefastos da extravagância, Carino elenca nos vv.24-31, em jeito de catálogo, os males de amor (cf. *ibid.*: 14-16).

⁴⁸ Em Atenas, os jovens eram chamados efebos entre os 18 e os 20 anos (Dunsch 2001: 18).

do meu pai começou a passar às escondidas para casa dela. Um
 alcoviteiro sem escrúpulos, dono daquela mulher, procurava 45
 à força arrebatá-me tudo o que podia. O meu pai censurava
 esta minha conduta noite e dia; chamava-me a atenção para
 a perfídia e a iniquidade dos alcoviteiros e para o facto de eu
 estar a esbanjar o seu património e a aumentar o do alcoviteiro.
 Dizia estas coisas aos gritos, por vezes só falava entre dentes, e, 50
 abanando a cabeça, até negava que eu fosse seu filho. Gritava e
 espalhava-o pela cidade inteira, recomendando a todos que se
 abstivessem de me emprestar dinheiro. Dizia que o amor tinha
 levado muitos à ruína; que eu era incapaz de me controlar, que
 não era razoável, que era um mau carácter, que o estava a roubar e 55
 a tirar de sua casa tudo o que podia; que, com a minha péssima
 conduta, eu esbanjava e delapidava, sob o efeito da paixão, todas
 as coisas boas que ele próprio tinha conseguido à custa de todo o
 tipo de sacrifícios, e que já me sustentava há muitos anos, sendo
 eu um velhaco; e que se isso não me causasse vergonha, achava 60
 melhor que eu renunciasse à vida; que ele, mal saíra do grupo
 dos efébos, não se dedicou, como eu, ao amor, à preguiça e ao
 ócio, nem lhe teria sido possível, de tal modo era curta a rédea
 com que o pai o mantinha; que passou o tempo a trabalhar 65
 nas mais sujas atividades do campo, e que só costumava visitar
 a cidade de quatro em quatro anos, e, logo que tivesse visto
 o manto da deusa⁴⁹, o pai fazia-o voltar imediatamente para o
 campo. Aí trabalhava mais do que os escravos da casa, já que o 70
 seu pai lhe dizia o seguinte: “É para ti que trabalhas, é para ti
 que gradas, é para ti que semeias; é para ti também que farás a
 colheita, e é para ti, no fim de contas, que este trabalho trará

⁴⁹ Alude às grandes Panateneias, feitas em honra da deusa Atena. Na procissão até ao Partenon, o novo manto da deusa era apresentado apenas de 4 em 4 anos.

bem-estar”. Depois da morte do seu pai, vendeu as terras e, com o dinheiro, comprou um navio que levava trezentas metretas⁵⁰, com o qual transportava por todo o lado as suas mercadorias até ter conseguido juntar os bens que então possuía. E eu devia fazer o mesmo, se fosse como devia ser. 75

Quando me apercebo de que era detestado pelo meu pai e que era motivo de desgosto para aquele a quem deveria agradar, fora de mim e apaixonado⁵¹, faço-me de forte e digo que, se ele quiser, estou disposto a tornar-me mercador e a renunciar ao amor para lhe obedecer. Ele agradece-me e louva o meu carácter, mas não deixa de me fazer cumprir as minhas promessas. Mandada construir um navio de carga e compra mercadorias; prepara o navio, carrega-o; para além disso, ele próprio me entrega, contando com a sua mão, um talento de prata; manda-me como companheiro um escravo que, quando eu era pequenino, tinha sido meu pedagogo, para, por assim dizer, tomar conta de mim. 80 85 90

Terminados os preparativos, levantamos a âncora, chegamos a Rodes, onde vendi, ao preço que quis, todas aquelas mercadorias que tinha trazido. Consigo um lucro enorme, bem para lá daquele que o meu pai tinha estimado para aquelas mercadorias, e assim consegui juntar um grande pecúlio. Mas enquanto passeava lá no porto, um sujeito que tinha sido nosso hóspede reconheceu-me e convidou-me para jantar. Chego, vou para a mesa, o jantar foi muito agradável e muito farto. Quando, à noite, nos fomos deitar, eis que veio para junto de mim uma mulher, a mulher mais bela do mundo. Ela passou aquela 95 100

⁵⁰ Medida de capacidade grega (de 30 a 40 litros). Depois designou grandes recipientes de barro, usados sobretudo para transporte de azeite ou vinho. Por extensão, utilizava-se para indicar a capacidade de carga de um navio.

⁵¹ A associação amor/insanidade ocorre frequentemente nesta peça (vv.262-263, 443, 446).

noite comigo, por ordem do hospedeiro. Vocês⁵² já estão a ver o quanto ela me agradou. No dia seguinte, vou ter com o meu hospedeiro e peço-lhe que ma venda; digo-lhe que lhe ficarei grato e devedor por esse favor. Em suma, comprei-a e trouxe-a comigo ontem. Eu não quero que o meu pai descubra que eu a trouxe. Deixei-a há pouco no porto⁵³, a bordo do navio, com o meu fiel escravo. Mas como é que estou a ver o meu escravo a vir a correr do porto, se o proibi de sair do navio? Receio que tenha acontecido alguma coisa. 105 110

CENA II

ACÂNTIO CARINO

ACÂNTIO (*chega a correr e não se apercebe da presença de Carino*)

Com todos os teus meios e forças tens de fazer tudo para tentar salvar o teu jovem amo. Vamos, Acântio, afasta de ti o cansaço, não te deixes vencer pela preguiça. [Estou sem fôlego; caramba, quase não consigo respirar.]⁵⁴ E, ao mesmo tempo, afasta aqueles que andam em sentido contrário nos passeios cheios de gente, 115

⁵² Ao longo da peça, Carino dirige-se várias vezes ao público (cf. vv.267, 313-315, 851).

⁵³ Como já salientou Dunsch (2001: 92), o porto surge na peça como um foco centralizador de interesse para as personagens principais. É de lá que Carino vem antes de proferir este prólogo. Será também do porto que Acântio virá para contar a Carino que Demifão viu Pasicompsa (v.161). Mais tarde, ao longo da peça, serão várias as personagens a referirem a sua ida para o porto para tratarem de assuntos ligados à ação: Demifão, Lisímaco e Eutico (vv.255, 326, 328, 461, 465-466, 486, 616). O porto surge, pois, como um centro nevrálgico para o desenrolar da ação.

⁵⁴ Este verso, que parece estar deslocado, poderá ter sido introduzido posteriormente por algum comentador (cf. Ernout 1970: 101 n.1).

empurra-os, atira com eles para a estrada. Que péssimo hábito têm as pessoas aqui; ninguém se digna dar passagem a quem anda a correr e está com pressa. Assim, têm que se fazer três coisas ao mesmo tempo, quando te propunhas fazer uma só: é preciso correr, lutar, e até discutir ao longo do caminho.

CARINO (*à parte*)⁵⁵

Por que razão é que ele deseja tanto que o deixem correr à vontade? Estou curioso por saber o que é que ele anda a fazer e que notícia traz. 120

ACÂNTIO

Estou a perder tempo; quanto mais me atraso, maior se torna o perigo.

CARINO (*à parte*)

Ele vem anunciar alguma coisa má.

ACÂNTIO

Os joelhos estão-me a falhar, já não consigo correr. Estou morto; o meu baço está revoltado e oprime-me o estômago. Estou morto; já não consigo recuperar o fôlego; que péssimo flautista eu seria. 125

CARINO (*à parte*)

Pega mas é nas abas da túnica e trata de limpar o teu suor.

ACÂNTIO

Eh pá, nem todos os banhos do mundo conseguiriam tirar-me este cansaço. Onde é que estará o meu amo Carino⁵⁶? Em casa ou fora?

⁵⁵ Os apartes de Carino (vv.120-121, 123, 126), que quebram o seu silêncio no início desta cena, servem para criar suspense no público. Acerca desta técnica, veja-se Dunsch 2001: 44-45.

⁵⁶ Só agora, no verso 128, é mencionado o nome da personagem que proferiu o prólogo e que estava em cena desde o início da peça.

CARINO (*à parte*) – Estou ansioso. Quero saber o que se passa para me ver livre desta incerteza.⁵⁷

ACÂNTIO

Mas, afinal, vou ficar aqui parado? De que estou à espera 130
para dar cabo desta porta? Venha alguém abrir. Onde está o meu amo Carino? Em casa ou fora? Não há ninguém que se digne vir à porta?

CARINO

Aqui estou eu, Acântio, eu sou a pessoa que procuras.

ACÂNTIO (*sem ligar às palavras de Carino*)

Em lado nenhum vi tão má educação.

CARINO

Que desgraças te perturbam?

ACÂNTIO

Muitas, senhor, para ti e para mim.

CARINO

O que é que se passa? 135

ACÂNTIO

Estamos perdidos.

CARINO

Reserva este preâmbulo para os inimigos.

ACÂNTIO

Mas foi a ti que isto coube em sorte.

CARINO

Diz lá do que é que se trata.

ACÂNTIO

Calma; quero descansar. Por tua causa dei cabo dos pulmões;

⁵⁷ Passo incerto.

e até já cuspo sangue.

CARINO

Toma resina do Egípto com mel⁵⁸, que ficas logo bom.

ACÂNTIO

Bebe tu, cum raio, pez a ferver, que o teu desgosto desaparece. 140

CARINO

Eu não conheço nenhum tipo mais irascível do que tu.

ACÂNTIO

E eu não conheço ninguém mais maldizente do que tu.

CARINO

Só porque te aconselho aquilo que eu considero ser um remédio para a tua saúde?

ACÂNTIO

Para o diabo com uma saúde que se consegue à custa de um suplício desse tipo.

CARINO

Diz-me: existe em algum lugar algo de bom que alguém 145
possa usar sem sofrer nenhum mal, ou que não tenhas de suportar algum sofrimento quando o quiseres usar?

ACÂNTIO

Eu não entendo nada dessas coisas; nunca aprendi a filosofar nem percebo nada disso. Eu não desejo que me seja dado um bem ao qual se acrescente um mal.

CARINO

Vamos, Acântio. Dá-me cá a tua mão.

⁵⁸ Remédio contra os males da garganta prescrito por Plínio, *História Natural*, 24.34.

ACÂNTIO

Aqui está ela, dou-ta já; pega.

CARINO

Tu queres ser meu ajudante ou não queres?

150

ACÂNTIO

Podes concluí-lo dos factos, já que eu rebentei de tanto correr por tua causa, para que pudesses saber rapidamente o que eu sabia.

CARINO

Farei de ti um homem livre dentro de poucos meses.

ACÂNTIO

Estás a querer engraxar-me.

CARINO

Eu alguma vez ousaria prometer-te alguma coisa que não fosse verdade? Antes mesmo de eu ter falado, tu já sabes se quero mentir.

155

ACÂNTIO

Eh pá! As tuas palavras aumentam-me o cansaço; matas-me!⁵⁹

CARINO

É assim que me ajudas?

ACÂNTIO

O que queres que eu faça?

CARINO

Tu? O que eu quero...

⁵⁹ O verbo *enicare* (“matar, enfraquecer”) é de uso muito comum na comédia, quer literalmente, quer metaforicamente enquanto exagero coloquial. Em *O Mercador* aparece oito vezes: duas no sentido literal (vv.114 e 557) e seis metaforicamente, como neste caso e nos versos 312, 493, 612, 893, 916 (cf. Dunsch 2001: 49 e 66).

ACÂNTIO

E o que é que queres?

CARINO

Vou dizê-lo.

ACÂNTIO

Diz lá.

CARINO

Mas quero dizê-lo com calma.

ACÂNTIO

Estás com medo de acordar os espetadores adormecidos. 160

CARINO

Desgraçado de ti.

ACÂNTIO

É precisamente isso que te trago do porto.

CARINO

O que é que trazes? Diz-me.

ACÂNTIO

Violência, medo, sofrimento, preocupação, disputa e miséria.

CARINO

Estou perdido! É um carregamento de males que tu me trazes. Estou mesmo arrumado.

ACÂNTIO

Não, estás...

CARINO

Já sei, vais dizer “desgraçado”.

ACÂNTIO

Tu é que o disseste, eu não abri a boca.

CARINO

De que desgraça é que estás a falar?

165

ACÂNTIO

Não perguntes. É o maior dos infortúnios.

CARINO

Por favor, liberta-me já desta ansiedade; já estou com o coração nas mãos há demasiado tempo.

ACÂNTIO

Calma! Quero perguntar-te muitas coisas antes de levar umas vergastadas.

CARINO

Caramba, levas mesmo umas vergastadas, se não falas já ou não te pões a andar daqui.

ACÂNTIO (*irónico*)

Vejam-me só, por favor, como ele sabe engraxar! Quando começa, não há ninguém mais lisonjeador.

CARINO

Peço-te, caramba, e imploro-te que me digas imediatamente o que se passa, já que vejo que tenho mesmo que suplicar ao meu escravo. 170

ACÂNTIO

Mas, afinal, pareço-te indigno disso?

CARINO

Pelo contrário, bem digno.

ACÂNTIO

É, sem dúvida, o que eu penso.

CARINO

Por favor, foi o navio que se afundou?

ACÂNTIO

Com o navio está tudo bem; não tenhas medo.

CARINO

E os outros equipamentos?

ACÂNTIO

Estão todos em perfeito estado.

CARINO

Então explica-me lá porque é que há pouco andavas a correr 175
pela cidade à minha procura?

ACÂNTIO

É que tu não me deixas falar.

CARINO

Eu calo-me.

ACÂNTIO

Isso, cala-te. Imagino com que insistência me pedirias para falar se tivesse uma boa notícia para te dar, tendo em conta a insistência com que agora me pedes quando sabes que vais ter de ouvir uma má notícia.

CARINO

Peço-te, caramba, que me reveles essa má notícia.

ACÂNTIO

Vou falar, já que me estás a suplicar: o teu pai... 180

CARINO

O meu pai, o quê?

ACÂNTIO

A tua miúda...

CARINO

O que é que ela tem?

ACÂNTIO

Ele viu-a.

CARINO

Viu-a? Ah, desgraçado de mim! Como é que ele a pôde ver?

ACÂNTIO

Com os olhos.

CARINO

De que modo?

ACÂNTIO

Abertos.

CARINO

Vai-te lixar. Estás a gozar com algo que para mim é de capital importância.

ACÂNTIO

Mas, cum raio, como é que eu estou a gozar se apenas te estou a responder ao que me perguntas?

CARINO

Responde ao que te pergunto.

185

ACÂNTIO

Vamos, pergunta o que quiseres.

CARINO

Ele viu-a mesmo?

ACÂNTIO

Claro que sim, é tão certo como eu te estar a ver e tu a mim.

CARINO

Onde é que ele a viu?

ACÂNTIO

Dentro do navio; aproximou-se e conversou com ela.

CARINO

Deste cabo de mim, pai. (*A Acântio*) Oh! E tu, e tu⁶⁰, porque não impediste que ele a visse, sacana? Porque é que não a escondeste, patife, de modo a que o meu pai não se desse conta dela? 190

ACÂNTIO

Porque nós estávamos ocupados nas nossas tarefas; estávamos empenhados em recolher e dobrar as velas. Enquanto íamos fazendo estas coisas, o teu pai chega num barco muito pequeno, e ninguém deu conta dele até ao momento em que subiu para o navio.

CARINO

Foi em vão, ó mar, que escapei às tuas tempestades. Eu, que pensava que já estava em terra e em lugar seguro, vejo-me, na verdade, ser atirado contra os rochedos pelas impetuosas ondas.⁶¹ Mas conta o que aconteceu a seguir. 195

ACÂNTIO

Quando viu a rapariga, começou a perguntar-lhe de quem era. 200

CARINO

O que é que ela respondeu?

ACÂNTIO

Fui imediatamente ao encontro dela e respondo em vez dela, dizendo que ela era uma criada que tu tinhas comprado para a tua mãe.

⁶⁰ A repetição de *eho tu* realça a agitação e o estado de espírito de Carino. Nesta comédia aparecem vários outros exemplos de geminações (vv.474, 558, 683, 722, 765, 800, 928). (Dunsch 2001: 74).

⁶¹ Carino recorre ao uso de uma imagem marítima para ilustrar o seu estado de espírito. Outros exemplos de imagens marítimas aparecem nos vv.695-697, 875-880 e 890-891. Sobre este *topos* do mar associado ao perigo e às dificuldades, veja-se *ibid.*: 75-76 e Manuwald 2014: 590.

CARINO

Pareceu-te que ele acreditou nisso?

ACÂNTIO

Ainda perguntas? Mas o velhaco começou a apalpá-la.

CARINO

O quê? A ela?

ACÂNTIO (*irónico*)

Querias que me apalpassem a mim?!

CARINO

Ai o meu pobre coração que se está a desfazer como o sal que 205
pões na água. Estou perdido!

ACÂNTIO (*com ironia*)

Olha, acabaste de dizer uma grande verdade. (*Em tom sério*)
Isso é uma estupidez.

CARINO

O que é que eu faço? Acho que o meu pai não vai acreditar se
eu lhe disser que a comprei para a minha mãe. E depois também
me parece um crime dizer uma mentira ao meu pai. Nem ele 210
acreditará, nem é credível, que eu tenha comprado uma rapariga
tão bonita para ser criada da minha mãe.

ACÂNTIO

Cala-te, meu grandessíssimo imbecil. É claro que vai acreditar;
é que ele já acreditou em mim.

CARINO

Estou cheio de medo que o meu pai suspeite daquilo que
aconteceu. Responde-me a uma pergunta, por favor.

ACÂNTIO

Que pergunta? Diz lá.

CARINO

Achas que ele suspeita que ela é a minha miúda?

215

ACÂNTIO

Parece-me que não. Ele até acreditava em tudo o que eu dizia.

CARINO

Mas se calhar isso foi o que te pareceu.

ACÂNTIO

Não, ele estava mesmo a acreditar.

CARINO

Ai, desgraçado de mim; estou perdido. Mas porque é que estou para aqui a consumir-me com lamentações em vez de ir ao navio? Segue-me.

ACÂNTIO (*detendo-o*)

Se fores por aí, vais direitinho ao encontro do teu pai. Em seguida, ao ver que estás perturbado e assustado, vai imediatamente reter-te e querer saber a quem a compraste, por quanto a compraste; ele vai aproveitar-se da tua perturbação para tirar nabos da púcara. 220

CARINO

Irei então antes por aqui. Achas que o meu pai já terá deixado o porto?

ACÂNTIO

Claro, e por isso é que vim a correr para aqui, para chegar antes dele, para que ele não te apanhasse desprevenido e te levasse a dizer a verdade.

CARINO

Ótimo. (*Saem.*)

ATO II

CENA I

DEMIFÃO

DEMIFÃO

Os deuses gozam com os homens de um modo muito estranho, enviam-lhe durante o sono sonhos com situações muito 225
 estranhas. Eu, por exemplo, na última noite, estive muito agitado e atormentado durante o sono: sonhei que tinha comprado
 uma bela cabra. Para que a cabra que já tinha em casa não lhe 230
 fizesse mal, nem houvesse discórdia entre elas, se ambas estivessem no mesmo lugar, sonhei que confiava aquela que tinha
 acabado de comprar à guarda de um macaco. Esse macaco, não
 muito tempo depois, vem ter comigo, ofende-me e enche-me de 235
 insultos. Diz-me que, por causa da cabra e da sua chegada a casa
 dele, passou uma vergonha e sofreu um prejuízo bem grande; acrescenta que a cabra que eu tinha confiado à sua guarda devorou completamente o dote da sua mulher. A mim, parecia-me 240
 estranho que aquela cabra, sozinha, tivesse devorado o dote da
 mulher do macaco. Mas o macaco teima que foi mesmo o que
 aconteceu e, por fim, avisa-me de que se não me despachar em
 tirá-la de lá, que a vai levar a minha casa, para junto da minha
 mulher. Caramba, eu sentia que gostava mesmo dela, mas não 245
 tinha a quem confiar a cabra, e eu, desgraçado, sofria ainda
 mais, pensando no que fazer. Entretanto, pareceu-me que um

bode se aproximava de mim. Começa a dizer-me que levou a
 cabra de casa do macaco e começa a rir-se de mim. Eu, então, 250
 começo a chorar e suporto com muita dificuldade o facto de
 ma terem tirado. Não sou capaz de saber o que pode querer
 significar este sonho; mas penso ter já descoberto quem é aquela
 cabra e o que ela significa. Esta manhã, ao nascer do dia, fui 255
 para o porto. Depois de ter tratado dos assuntos que queria, eis
 que me apercebo do navio em que o meu filho chegou ontem
 de Rodes. Apeteceu-me, não sei porquê, ir visitá-lo. Subo para
 um batel e dirijo-me para o navio; e lá vejo uma mulher de 260
 uma beleza extraordinária, que o meu filho tinha trazido como
 criada para a sua mãe. Eu, mal a vejo, fico logo apaixonado,
 não como o costumam ficar os homens sensatos, mas como
 costumam ficar os loucos.⁶² Eh pá, é claro que eu me apaixonei
 noutros tempos, na minha juventude, mas nunca desta maneira 265
 louca, como agora. Eh pá, a única coisa que eu sei mesmo é que
 estou perdido. (*Aos espetadores*) Vejam vocês mesmos o quanto
 eu valho. Agora uma coisa é certa: ela é que é a cabra. Mas, cos
 diabos, o macaco e o bode anunciam-me uma desgraça, e eu 270
 não sei dizer quem eles são. Mas tenho de me calar; é que o meu
 vizinho está a sair de casa.

CENA II

LISÍMACO

DEMIFÃO

UM ESCRAVO

LISÍMACO (*saindo de casa, mas falando para o interior*)

Eu quero mesmo que se castre aquele bode que vos causa
 tantos problemas na quinta.

⁶² A associação do amor à loucura é recorrente nesta peça (vv.262-265, 325, 443, 446, 951).

DEMIFÃO (*à parte*)

Não me agrada nem este presságio nem este augúrio. Tenho 275
medo que a minha mulher me mande castrar como ao bode, [e
tenho medo que seja ela a desempenhar o papel do macaco].⁶³

LISÍMACO (*a um escravo*)

Tu, vai à quinta e trata de entregar pessoalmente estes an-
cinhos ao feitor Pisto, a ele próprio, em mão. Trata de avisar a
minha mulher de que tenho que fazer na cidade, que não espere 280
por mim; diz-lhe que hoje tenho três processos para resolver. Vai
e não te esqueças de lhe dar o recado.

O ESCRAVO

Mais alguma coisa?

LISÍMACO

É tudo. (*O escravo sai.*)

DEMIFÃO

Bom dia, Lisímaco.

LISÍMACO

Olá, Demifão, bom dia. Que andas a fazer? Tudo bem?

DEMIFÃO

Sou o mais desgraçado dos homens.

LISÍMACO

Que os deuses te ajudem! 285

DEMIFÃO

Mas os deuses é que me estão a provocar isto.

LISÍMACO

O que é que se passa?

⁶³ Verso provavelmente interpolado (cf. Ernout 1970: 111 n.1).

DEMIFÃO

Eu contava-te se soubesse que tens tempo e vontade para isso.

LISÍMACO

Ainda que eu tenha que fazer, se precisas de alguma coisa, Demifão, nunca estou ocupado de modo a não poder apoiar um amigo.

DEMIFÃO

Eu conheço, por experiência, a tua bondade, não precisas de mo dizer. Que idade achas que eu tenho? 290

LISÍMACO

A de um homem com os pés para a cova, velho e decrépito.

DEMIFÃO

Andas a ver mal, Lisímaco, eu sou um miúdo de sete anos.⁶⁴

LISÍMACO

Mas tu estás bom da cabeça, para estares para aí a dizer que és um miúdo?

DEMIFÃO

Estou a dizer a verdade.

LISÍMACO

Caramba, só agora é que estou a perceber o que querias dizer: logo que se é velho, perde-se o sentido e a razão, e, como costumam dizer, volta-se a ser criança. 295

DEMIFÃO

Pelo contrário, sinto-me com duas vezes mais vigor do que antes.

⁶⁴ O tema cómico do *puer-senex* aparece várias vezes na peça (cf. vv.303-304, 541, 976, 997). Trata-se, aliás, de um *topos* habitual na literatura antiga (cf. Dunsch 2001: 108-109).

LISÍMACO

Ainda bem, caramba, fico contente.

DEMIFÃO

E então se tu soubesses! Até os meus olhos veem melhor do que antes.

LISÍMACO

Ainda bem.

300

DEMIFÃO

Mas é para a minha desgraça.

LISÍMACO

Isso é que já não é bom.

DEMIFÃO

Será que posso ter a ousadia de te falar com sinceridade?

LISÍMACO

À vontade.

DEMIFÃO

Presta atenção.

LISÍMACO

Sou todo ouvidos.

DEMIFÃO

Hoje comecei a ir à escola; Lisímaco, já sei três letras.

LISÍMACO

Que três letras?

DEMIFÃO

A-m-o.

LISÍMACO

Tu, com essa cabeça toda branca, estás apaixonado, velho sem-vergonha? 305

DEMIFÃO

Quer seja branca, ruiva ou preta, estou apaixonado.

LISÍMACO

Acho que agora estás a gozar comigo, Demifão.

DEMIFÃO

Corta-me o pescoço aqui mesmo, se estou a mentir; ou então, para que tenhas a certeza de que estou apaixonado, pega numa faca e corta-me um dedo, ou uma orelha, ou o nariz, ou um lábio. Se eu me mexer ou der conta de estar a ser cortado, Lisímaco, autorizo que me mates de amor. 310

LISÍMACO (*aos espetadores*)

Se nunca viram um amante em pintura, aqui está um (*aponta para Demifão*). É que, na minha opinião, um homem de idade, velho e decrépito, vale tanto quanto uma figura pintada numa parede. 315

DEMIFÃO

Agora, acho que tu estás a querer reprender-me.

LISÍMACO

Eu? A ti?

DEMIFÃO

Não há nenhuma razão para que estejas aborrecido comigo. Fizeram o mesmo, antes, outras ilustres figuras. Amar é humano, e isso acontece por influência dos deuses. Não me censures, por favor; não foi a minha vontade que me levou a isso. 320

LISÍMACO

Mas eu não te estou a censurar.

DEMIFÃO

Mas também não faças mau juízo de mim por causa disto.

LISÍMACO

Eu, de ti? Que os deuses mo não permitam!

DEMIFÃO

Vê lá bem, por favor.

LISÍMACO

Está visto.

DEMIFÃO

Tens a certeza?

LISÍMACO

Dás cabo de mim. (*À parte*) O amor está a pôr este tipo 325
maluco. (*A Demifão*) Queres mais alguma coisa?

DEMIFÃO

Passa bem!

LISÍMACO

Tenho que ir depressa ao porto; é que tenho lá um assunto
para tratar.

DEMIFÃO

Boa viagem.

LISÍMACO

Porta-te bem.

DEMIFÃO

Tu também. (*Lisímaco sai.*) Também eu tenho um assunto
para tratar no porto; vou lá agora mesmo. Mas é o meu filho
que eu estou a ver; vem mesmo a calhar. Vou esperar por ele.
Eu preciso de o ver, tenho de arranjar um meio de o persuadir 330
a vender-me a rapariga em vez de a dar à sua mãe;⁶⁵ é que ouvi

⁶⁵ Este verso apresenta o duplo objetivo de Demifão, que será tratado ao longo da cena seguinte: persuadir o filho a não dar a rapariga à sua mãe (vv.390-413) e convencê-lo a que lha venda (vv.413-465).

dizer que ele a trouxe para lha oferecer. Mas é preciso ter cuidado para que ele não se aperceba de que eu ando de olho na rapariga.

CENA III

CARINO DEMIFÃO

CARINO

Acho que não há nenhum homem mais desgraçado do que 335
eu, nem a quem surjam sempre mais obstáculos. Não é verdade
que o que quer que eu comece a fazer, seja o que for, nunca
consigo concretizar o que desejo? É que me surge sempre algum
maldito obstáculo que dá cabo dos meus projetos. Pobre de 340
mim, esforcei-me por arranjar uma miúda que me agradasse,
paguei⁶⁶ por ela um dinheirão, pensando poder tê-la às escondidas
do meu pai; mas ele veio a sabê-lo, viu-a e desgraçou-me.
No caso de ele me fazer alguma pergunta, não sei o que lhe
vou responder, pois são tantas e diversas as ideias que lutam 345
no meu espírito. Nem sei que decisão tomar, tão grande é a
incerteza e a preocupação no meu coração. Umas vezes agrada-
-me o conselho do meu escravo; outras vezes não agrada, nem
me parece possível convencer o meu pai de que ela é uma criada 350
que eu comprei para a minha mãe. Mas se lhe digo a verdade e
lhe confesso que a comprei para mim, o que é que ele vai pensar
de mim? E tira-ma logo e leva-a daqui para o outro lado do
mar para a vender. Eu sei, por experiência própria, como ele é 355
duro. Então isto é que é amar? Preferia arar a amar deste modo.

⁶⁶ Embora o verbo latino *eripui* signifique “tirar com violência”, não nos parece que seja esse o seu significado neste contexto. (Cf. Enk 1979: 78).

Já em tempos passados ele me expulsou de casa, contra minha vontade; obrigou-me a ir exercer o ofício de mercador; foi aí que eu encontrei esta desgraça. Quando o desgosto supera o prazer, o que é que existe então de agradável? Em vão a oculte, a escondi, a mantive fechada. O meu pai é uma mosca, não se pode ter nada às escondidas dele; não há nada de tão sagrado ou tão profano que ele não se aproxime logo. No meu coração já não existe qualquer esperança em ver resolvida favoravelmente a minha situação. 360

DEMIFÃO (*à parte*)

Porque é que o meu filho está para ali a falar sozinho? Parece-me estar preocupado com não-sei-quê. 365

CARINO (*à parte*)

Eh pá, mas é o meu pai que eu estou a ver ali. Vou falar com ele. (*A Demifão*) Como está, pai?

DEMIFÃO

Donde vens? Porque estás com tanta pressa, meu filho?

CARINO

Está tudo bem, pai.

DEMIFÃO

É o que eu quero. Mas, o que é que tens, que mudaste de cor? Estás a sentir-te mal?

CARINO

Não sei o que é, mas estou mal disposto, pai. Além disso, esta noite não descansei tanto quanto queria. 370

DEMIFÃO

Como viajaste por mar, agora os teus olhos estranham a terra.

CARINO

Eu acho que é antes...

DEMIFÃO

É isso de certeza; mas vai passar rapidamente. Mas, caramba, estás mesmo pálido. O melhor é ires para casa e meteres-te na cama.

CARINO

Não tenho tempo; quero tratar de uns assuntos de que me encarregaram.

DEMIFÃO

Fazes isso amanhã ou fazes depois de amanhã.

375

CARINO

Muitas vezes, pai, ouvi-te dizer que um homem sensato deve, em primeiro lugar, tratar do assunto de que o encarregaram.

DEMIFÃO

Então, vai; não quero opor-me à tua decisão.

CARINO (*à parte*)

Estou salvo, se é que posso ter uma confiança firme e ininterrupta nestas palavras. (*Afasta-se um pouco.*)

DEMIFÃO (*à parte*)

Porque é que ele se afasta de mim para refletir a sós? Não tenho nada a temer, não pode ter descoberto que eu estou apaixonado pela rapariga; é que eu ainda não fiz nenhuma das parvoíces que os apaixonados costumam fazer.

380

CARINO (*à parte*)

Eh pá, até agora está tudo bem, tenho a certeza de que ele não sabe nada da minha miúda. Se ele soubesse alguma coisa, a conversa seria outra.

DEMIFÃO (*à parte*)

Porque não sondá-lo acerca dela.

CARINO (*à parte*)

Porque não me piro daqui? (*Em voz alta*) Vou-me embora, 385
para, como bom amigo, entregar aos meus amigos aquilo de que
me encarregaram.

DEMIFÃO

Não, espera. Primeiro quero perguntar-te ainda umas coi-
sitas.

CARINO

Diz lá o que é que queres.

DEMIFÃO

Tens andado sempre bem?

CARINO

Sempre, pelo menos enquanto estive lá. Mas desde que che-
guei aqui ao porto, não sei porquê comecei a ficar mal disposto.

DEMIFÃO

Eh pá, tenho a certeza que isso se deve ao enjoo do mar, mas
vai passar depressa. Mas diz-me lá: tu trouxeste de Rodes uma 390
criada para a tua mãe?

CARINO

Trouxe.

DEMIFÃO

E o que é que achas da rapariga?

CARINO

Não me parece má.

DEMIFÃO

E o seu carácter?

CARINO

Acho que nunca vi nenhum melhor.

DEMIFÃO

Eh pá, também foi o que me pareceu, quando a vi.

CARINO

Hein? Tu viste-a, pai?

DEMIFÃO

Vi. Mas não é adequada para o nosso serviço e não me agrada absolutamente nada.

CARINO

Mas porquê?

395

DEMIFÃO

Porque ela não tem uma aparência digna da nossa casa. Nós, do que necessitamos, é de uma criada que seja capaz de tecer, moer, cortar lenha, fiar a lã, varrer a casa, aguentar uns açoites, que prepare todos os dias as refeições para toda a família. Aquela não será capaz de fazer nenhuma destas coisas.

CARINO

Claro que sim. Foi precisamente por essa razão que a com-
prei para dar de presente à minha mãe.

400

DEMIFÃO

Não lha dêis nem lhe digas que a trouxeste.

CARINO (*à parte*)

Os deuses estão a ajudar-me.

DEMIFÃO (*à parte*)

Pouco a pouco estou a fazê-lo ceder. (*Em voz alta*) É verdade, esqueci-me de te dizer uma coisa: ela não poderia acompanhar com dignidade a tua mãe, nem o permitirei.

405

CARINO

Mas porquê?

DEMIFÃO

Porque seria um escândalo se uma rapariga com esta beleza

acompanhasse uma mãe de família pelas ruas. Todos a contemplariam, olhariam para ela, lhe fariam sinais com a cabeça, lhe piscariam o olho, assobiar-lhe-iam, beliscá-la-iam, chamá-la-iam, seriam maçadores, fariam serenatas à nossa porta, encher-nos-iam as portas de casa com versos escritos a carvão.⁶⁷ E, 410
maldizentes como são as pessoas hoje, acusar-nos-iam, à minha mulher e a mim, de praticar lenocínio. E que necessidade é que temos disso?⁶⁸

CARINO

Realmente tens razão no que dizes e concordo contigo. Mas agora o que é que se faz com ela?

DEMIFÃO

Tudo bem. Eu comprarei para a tua mãe uma escrava máscula, que não seja má pessoa mas que seja feia, como convém a 415
uma mãe de família, por exemplo uma síria ou uma egípcia. Ela moerá, cozinhará, fiará a lã, apanhará açoitões, e não acontecerá nenhum escândalo à nossa porta, por causa dela.

CARINO

E se fosse devolvida àquele a quem a comprei?

DEMIFÃO

De maneira nenhuma.

CARINO

Ele disse que voltava a ficar com ela, se não agradasse. 420

DEMIFÃO

Isso não é necessário. Eu não quero de modo nenhum entrar

⁶⁷ Esta enumeração assindética procura realçar o estado de ansiedade de Demifão. O mesmo recurso é utilizado por Carino nos versos 631 e 833 para realçar as suas emoções.

⁶⁸ Della Corte 1952: 329-332 compara os vv.404-411 ao fragmento 124k de Filémon.

em litígios nem que o teu bom nome seja posto em causa. Palavra de honra que, se alguma coisa tiver de ser feita, prefiro de longe sofrer um prejuízo, a deixar que a minha casa se encha de infâmia ou de escândalo por causa de uma mulher. Eu acho que ta posso vender por um preço esplêndido.

CARINO

Desde que, meu pai, não a vendas por menos do que eu a comprei. 425

DEMIFÃO

Está descansado. Há um velho que me pediu que lhe comprasse uma rapariga com esta aparência.

CARINO

E a mim, meu pai, um jovem pediu-me que lhe comprasse uma rapariga com uma aparência como a que ela tem.

DEMIFÃO

Acho que a posso vender por vinte minas.

CARINO

Mas a mim, se eu quiser, já me dão vinte e sete minas. 430

DEMIFÃO

Mas eu...

CARINO

Mas eu, digo-te...

DEMIFÃO

Mas não sabes o que vou dizer. Cala-te. Ainda posso acrescentar três minas, para que sejam trinta. (*Vira-se para o lado oposto.*)

CARINO

Para onde te estás a virar?

DEMIFÃO

Para aquele que a vai comprar.

CARINO

Mas onde é que ele está?

DEMIFÁO

Estou a vê-lo além; está a mandar-me acrescentar mais cinco 435
minas.

CARINO (*à parte*)

Caramba, que os deuses o desgracem, quem quer que ele
seja.

DEMIFÁO

Está agora a fazer-me um sinal, para que eu aumente mais
seis minas.

CARINO

O meu sete...

DEMIFÁO

Juro-te que ele hoje nunca me vencerá.

CARINO

Ele oferece-as contadinhas, pai.

DEMIFÁO

Está a oferecê-las inutilmente, eu é que ficarei com ela.

CARINO

Mas aquele fez uma oferta primeiro.

DEMIFÁO

Não quero saber. 440

CARINO

Ele oferece cinquenta.

DEMIFÁO

Nem que dê cem.⁶⁹ Não podes parar de licitar contra a

⁶⁹ Cem minas representam um valor muitíssimo elevado, já que o

minha vontade? Garanto-te que terás um grande proveito. O velho para quem ela está a ser comprada é mesmo assim. Ele está louco de amores por ela; poderás pedir o que quiseres.⁷⁰

CARINO

Garanto-te que o jovem para quem eu a estou a comprar está perdidamente apaixonado por ela.

DEMIFÃO

E o velho está muito mais, caramba! Se tu soubesses!...

CARINO

Garanto-te que nunca esse velho esteve ou estará mais loucamente apaixonado do que o jovem para quem eu estou a tratar deste assunto, meu pai. 445

DEMIFÃO

Não te preocupes, a sério; eu vou tratar deste assunto da melhor maneira.

CARINO

Mas olha lá.

DEMIFÃO

O que é?

CARINO

Eu não a comprei com garantia.⁷¹

DEMIFÃO

Mas ele fica com ela mesmo assim, deixa lá.

preço de uma escrava variava entre 20 e 60 minas (cf. *A Comédia dos Burros* v.230, *Epídico* vv.296, 366, 467-468).

⁷⁰ Sobre a alusão à temática dos leilões nas comédias plautinas, veja-se Dunsch 2001: 147-149.

⁷¹ Carino dá a entender que o vendedor não lhe garantiu formalmente que a moça que estava a vender era verdadeiramente uma escrava. O negócio fora feito apenas com base na boa-fé do vendedor.

CARINO

Tu não podes vendê-la legalmente.

450

DEMIFÁO

Eu arranjarei uma maneira.

CARINO

Além disso, eu tenho-a, a ela, em sociedade com outro. Como é que eu sei as intenções dele, se ele quer ou não quer vendê-la?

DEMIFÁO

Eu sei que ele quer.

CARINO

Mas, caramba, eu acho que ele é tipo para não querer.

DEMIFÁO

O que é que isso me importa?

CARINO

É que é justo que ele disponha livremente do que é seu.

DEMIFÁO

Mas diz-me uma coisa.

CARINO

Ela pertence-me a mim e a ele; e agora ele não está aqui.

455

DEMIFÁO

Respondes-me antes de eu te fazer a pergunta.

CARINO

E tu, pai, compras antes de eu vender. É que eu não sei, repito, se ele quer ou não vendê-la.

DEMIFÁO

Como? Se ela for vendida àquele que te mandou comprá-la, ele aceitará; se for eu a comprá-la para quem me pediu, então ele

não aceitará? Estás a perder o teu tempo. Garanto-te que nunca 460
ninguém a terá, a não ser aquele que eu quero.⁷²

CARINO

Está decidido?

DEMIFÃO

Podes ter a certeza que está decidido. Até vou agora mesmo
ao navio; é lá que se fará a venda.

CARINO

Queres que vá contigo?

DEMIFÃO

Não.

CARINO

Não estás a ser agradável.

DEMIFÃO

Vale mais tratares primeiro dos assuntos de que te encarre-
garam.

CARINO

És tu que mo estás a impedir.

DEMIFÃO

Pois culpa-me a mim. Diz-lhe que fizeste o que podias. Não 465
vás para o porto, já te disse.

CARINO

Vou obedecer-te.

DEMIFÃO

(*à parte*) Vou ao porto. É preciso ter cuidado para que ele
não fique a saber: não vou ser eu a comprá-la, vou antes pedir ao

⁷² Perante a ineficácia da persuasão defendida no v.331, Demifão acaba por recorrer ao argumento da autoridade paterna (*patria potestas*).

meu amigo Lisímaco; ele disse-me, há pouco, que ia ao porto. Estou a perder tempo, ao ficar aqui espedado.

CARINO

(*sozinho*) Estou perdido; estou morto.

CENA IV

CARINO

EUTICO

CARINO

Dizem que as Bacantes despedaçaram Penteu; foram meras bagatelas, acho eu, em comparação com o modo como eu estou a ser esquartejado.⁷³ Porque estou vivo? Porque não morro? O que é que eu tenho de bom na vida?⁷⁴ Está decidido, irei ao médico e aí me matarei com um veneno⁷⁵, já que me está a ser tirada a única coisa por causa da qual desejo viver.

EUTICO

(*aparecendo à porta de sua casa*) Espera, espera,⁷⁶ por favor, Carino.

⁷³ Nesta grotesca e hiperbólica comparação mitológica, Carino alude a Penteu, rei de Tebas (veja-se a nota 24). O recurso a esta comparação báquica serve para caricaturar o estado delirante de Carino. São várias as referências às Bacantes e às Bacanais noutras comédias de Plauto (*Cásina* 979-981; *As Duas Báquides* 53, 371-372; *Anfitrião* 703-705; *O Soldado Fanfarrão* 1016).

⁷⁴ Esta série tripla de questões retóricas procura realçar o estado emocional do desesperado jovem apaixonado.

⁷⁵ As ameaças de suicídio por parte dos jovens apaixonados são comuns nas comédias plautinas (cf. *A Comédia dos Burros* 606-610, 613, 615; *A Comédia da Cestinha* 638-641; *Epídico* 148; *O Soldado Fanfarrão* 1240-1241; *Psêdolo* 89-111). Acerca do tema do suicídio na comédia plautina, veja-se Basaglia 1991: 277-292.

⁷⁶ A repetição enfática de *mane* ("espera") é habitual em Plauto (cf. *Anfitrião* 765; *A Comédia dos Burros* 229; *A Comédia da Marmita* 655; *Os Dois Menecmos* 180; *Psêdolo* 240).

CARINO

Quem me chama?

EUTICO

Eutico, o teu amigo e companheiro, o teu vizinho do lado. 475

CARINO

Tu não sabes a quantidade de males que estou a suportar.

EUTICO

Sei. Eu ouvi tudo junto da porta; sei tudo.

CARINO

O que é que sabes?

EUTICO

O teu pai quer vender...

CARINO

Sabes tudo.

EUTICO

A tua miúda...

CARINO

Sabes demasiado.

EUTICO

Contra a tua vontade.

CARINO

Tu sabes mesmo muito. Mas como é que sabes que ela é a 480
minha miúda?

EUTICO

Tu próprio mo contaste ontem.

CARINO

Então esqueci-me de que to contei?

EUTICO

Não é de admirar.

CARINO

Agora quero pedir-te um conselho. Responde-me: que tipo de morte achas que eu devo preferir para morrer?

EUTICO

Queres calar-te?! Cuidado com o que estás para aí a dizer.

CARINO

Então o que queres que eu diga?

EUTICO

Queres que eu pregue uma bela de uma partida ao teu pai? 485

CARINO

É claro que quero.

EUTICO

Queres que eu vá ao porto?

CARINO

Porque não vais antes a voar?

EUTICO

E que compre a rapariga a pronto?

CARINO

Prefiro que a pagues a peso de ouro!

EUTICO

Onde é que o vou arranjar?

CARINO

Vou pedir a Aquiles que me dê o ouro que foi pago pelo resgate do corpo de Heitor.

EUTICO

Estás bom da cabeça?

CARINO

Eh pá, se eu estivesse, não te procuraria como médico.⁷⁷

⁷⁷ O tema do amigo médico (cf. v.951) é bastante antigo (veja-se Dunsch 2001: 350-351).

EUTICO

Queres que eu a compre pelo mesmo que ele oferecer por ela? 490

CARINO

Podes cobrir a oferta dele até mais mil moedas.

EUTICO

Agora cala-te. Mas diz-me uma coisa: onde é que vais arranjar o dinheiro para dares ao teu pai, quando ele o pedir?

CARINO

Há de encontrar-se, há de procurar-se, far-se-á alguma coisa. Dás cabo de mim.

EUTICO

Já estou com medo desse “far-se-á alguma coisa”.

CARINO

E se te calasses?

EUTICO

Estás a dar ordens a um mudo.

CARINO

Percebeste bem o que te mandei?

495

EUTICO

Não te podes preocupar com outra coisa?

CARINO

Não é possível.

EUTICO

Passa bem.

CARINO

Eh pá, não consigo, enquanto tu não voltares.

EUTICO

É melhor que tenhas juízo.

CARINO

Adeus, vence e salva-me.

EUTICO

Fá-lo-ei. Espera por mim em casa.

CARINO

Trata, pois, de voltares rapidamente com a presa. (*Entra em casa e Eutico dirige-se para o porto.*)

ATO III

CENA I

LISÍMACO

PASICOMPSA

LISÍMACO

(*chegando do porto, trazendo com ele Pasicompsa*) Prestei a um amigo um serviço de amigo;⁷⁸ (*apontando para Pasicompsa*) comprei esta mercadoria que o meu vizinho me pediu. (A ⁵⁰⁰ *Pasicompsa*) Tu és minha; vamos, segue-me. Não chores, estás a ser muito tola, dás cabo dos teus lindos olhos. E além disso tens mais motivos para rires do que para te lamentares.

PASICOMPSA

Por favor, meu bom ancião, diz-me...

LISÍMACO

Pergunta o que quiseres.

PASICOMPSA

Porque me compraste?

LISÍMACO

Eu, a ti? Para que faças o que eu te mandar; e também para ⁵⁰⁵ que eu faça o que tu mandares.⁷⁹

⁷⁸ A amizade é, como já salientou Dunsch 2001: 186, um tema central nesta peça (cf. vv.287-289, 467, 475). (Vd. nota 32).

⁷⁹ Os versos 504-506, bem como os versos 518 e 522, apresentam um duplo sentido de cariz sexual.

PASICOMPSA

É claro que eu farei, de acordo com o que eu puder e souber, aquilo que eu achar que tu desejas.

LISÍMACO

Não te mandarei fazer nenhum trabalho árduo.

PASICOMPSA

A verdade é que eu, meu bom ancião, não fui habituada a carregar com pesos e a apascentar rebanhos no campo nem a criar meninos.

LISÍMACO

Se quiseres ser boa rapariga, serás bem tratada.

510

PASICOMPSA

Então estou perdida, desgraçada de mim.

LISÍMACO

Porquê?

PASICOMPSA

Porque da terra donde venho é com as más que se costuma ser bom.

LISÍMACO

É como se disseses que não há nenhuma mulher boa.

PASICOMPSA

Não estou a dizer isso, nem é meu costume proclamar aquilo que eu creio que todos sabem.

LISÍMACO

(*à parte*) Bolas, estas suas palavras valem mais do que o que se pagou por ela. (*A Pasicompsa*) Quero perguntar-te uma coisa. 515

PASICOMPSA

Pergunta que eu responderei.

LISÍMACO

Diz-me lá: como é que te chamas?

PASICOMPSA

Pasicompsa.

LISÍMACO

(*à parte*) Foi pela sua beleza que lhe foi dado este nome⁸⁰. Mas diz-me lá, Pasicompsa, saberias, se fosse necessário, tecer um fio fino?

PASICOMPSA

Claro que sim.

LISÍMACO

Se sabes tecer fios finos, então tenho a certeza que consegues tecer fios grossos.

PASICOMPSA

No que toca a trabalhos de lá, não receio nenhuma mulher da minha idade. 520

LISÍMACO

Caramba, tenho a certeza que tu és muito produtiva e já madura visto que sabes exercer o teu ofício, mulher.

PASICOMPSA

Mas empenhei-me muito para o aprender; não permitirei que critiquem o meu trabalho.

LISÍMACO

Eh pá, é mesmo isso que é necessário. Dar-te-ei uma ovelha de sessenta anos, que está ali (*aponta para casa de Demifão*): será o teu pecúlio. 525

⁸⁰ O nome Pasicompsa significa, etimologicamente, “muito formosa”.

PASICOMPSA

Tão velhota, meu bom ancião?

LISÍMACO

É de raça grega. Se tratares bem dela, será muito boa; poderás tosquiá-la a teu belo prazer.

PASICOMPSA

Em consideração a ti, agradecer-te-ei o que quer que me venha a ser dado.

LISÍMACO

Agora, rapariga, para evitar equívocos⁸¹: não és minha; não penses nisso.

PASICOMPSA

Então, diz-me, por favor, de quem sou?

LISÍMACO

Foste comprada de novo para o teu amo. Eu comprei-te para ele; foi ele que me pediu. 530

PASICOMPSA

Volto a renascer, se ele mantiver a sua palavra para comigo.

LISÍMACO

Fica tranquila; ele libertar-te-á, é que ele está louco por ti, caramba; e viu-te hoje pela primeira vez.⁸²

PASICOMPSA

Mas já há dois anos que ele está comigo. Agora que eu sei que tu és amigo dele, posso confessar-to.

⁸¹ Toda esta cena está construída sobre vários equívocos (cf. vv.533 sqq., 537 sqq., 540-542), que surgem como sucessivas fontes de cómico.

⁸² Lisímaco está a falar de Demifão, enquanto Pasicompsa acabara de referir-se a Carino. Esta ambiguidade existe apenas para as personagens, já que o público tinha um nível de conhecimento do enredo superior ao das personagens, o que era, naturalmente, fonte de cómico.

LISÍMACO

O que é que estás a dizer? Já há dois anos que ele tem uma 535
relação contigo?

PASICOMPSA

Exatamente. E jurámos um ao outro, eu a ele e ele a mim, que nenhum de nós faria amor com ninguém, eu com nenhum outro homem a não ser com ele, e ele com nenhuma outra mulher a não ser comigo.

LISÍMACO

Deuses imortais, nem com a mulher dele iria para a cama?

PASICOMPSA

Mas por acaso ele é casado? Não é nem será.

LISÍMACO

Oxalá não fosse. Mas o tipo jurou falso, caramba.

PASICOMPSA

Não há nenhum outro jovem que eu ame mais. 540

LISÍMACO

A verdade é que ele é uma criança, minha tola, pois não há muito tempo que lhe caíram os dentes.

PASICOMPSA

O quê, os dentes?

LISÍMACO

Esquece. Segue-me, por favor. Ele pediu-me que te hospedasse em minha casa, só por hoje, já que a minha mulher está no campo. (*Entram em casa de Lisímaco.*)

CENA II

DEMIFÃO (*chegando do porto*)

DEMIFÃO

Finalmente consegui o que precisava para andar na borgia: comprei uma amante às escondidas da minha mulher e do meu filho. Está decidido; vou retomar os meus velhos hábitos e não me vou privar de nada. Já é breve a vida que me resta; por isso vou dedicar-me ao prazer, ao vinho e ao amor.⁸³ É que é mais do que justo, nesta idade, levar uma vida boa. Quando és jovem, quando tens o sangue na guelra, convém que te dediques a procurar fazer fortuna. Finalmente, quando já fores velho, então deves entregar-te ao ócio e a fazer amor enquanto podes: já é uma vantagem o facto de estares vivo. Aquilo que estou a dizer vou pô-lo em prática. Agora vou, entretanto, dar um salto a casa. A minha mulher já está à minha espera há algum tempo com a barriga a dar horas. Já vou ouvir das boas, se entrar. Mas que se lixe, no fim de contas seja o que for... não vou entrar, vou mas é ter com o meu vizinho antes de voltar a casa. Quero que ele me alugue uma casa onde esta rapariga possa morar. Mas ali vem ele a sair.

⁸³ Esta filosofia de vida marcadamente epicurista (cf. Dunsch 2001: 203) é bem reveladora do novo estado de espírito de Demifão e adequa-se ao papel de *senex amator*.

CENA III

LISÍMACO

DEMIFÃO

LISÍMACO

(*falando para Pasicompsa, que está dentro de casa*) Eu trago-to já se o encontrar.

DEMIFÃO

(*à parte*) Está a falar de mim.

LISÍMACO

Então, Demifão?

DEMIFÃO

A rapariga está em casa?

LISÍMACO

Que pensas fazer?

DEMIFÃO

E se fosse vê-la?

LISÍMACO

Porquê tanta pressa? Espera.

DEMIFÃO

O que é que vou fazer?

565

LISÍMACO

Pensa no que é preciso fazer.

DEMIFÃO

Para quê pensar? Caramba, eu acho que aquilo que eu tenho que fazer é entrar lá dentro.

LISÍMACO

É só assim, meu carneiro, entras lá para dentro?

DEMIFÃO

Que outra coisa haveria de fazer?

LISÍMACO

Antes disso ouve-me e presta atenção; penso que há uma coisa que deves fazer antes. É que se lá entrares agora, vais querer abraçá-la, conversar com ela e beijá-la. 570

DEMIFÃO

Na verdade, tu estás a ler o meu pensamento; sabes exatamente o que eu tenciono fazer.

LISÍMACO

Vais fazer asneira.

DEMIFÃO

Por beijar uma mulher que eu amo?

LISÍMACO

Pior ainda. É cheio de fome e com mau hálito que tu, meu velho bode, queres beijar a rapariga? Queres, mal te aproximes dela, fazê-la vomitar? 575

DEMIFÃO

Tenho a certeza, cum raio, que estás apaixonado, ao chamares-me a atenção para essas coisas. Então e se eu mandasse preparar uma ceia? Se concordares com isso, arranjam algum cozinheiro que prepare uma refeição em tua casa até ao anoitecer. 580

LISÍMACO

Sim, acho que é boa ideia: agora estás a falar com sensatez e não como apaixonado.

DEMIFÃO

De que estamos à espera? Porque não vamos fazer compras, para nos tratarmos bem?

LISÍMACO

Está bem, eu vou contigo. Mas caramba, trata de lhe arran- 585
 jar um lugar onde ficar; é que, caramba, ela não ficará nem mais
 um dia em minha casa. Eu tenho medo que a minha mulher, se
 voltar amanhã do campo, a encontre aqui.

DEMIFÃO

O assunto está tratado. Vem comigo. (*Saem.*)

CENA IV

CARINO

EUTICO

CARINO

(*saindo de casa*) Não sou um tipo desgraçado, eu que não
 consigo estar descansado em lado nenhum? Se estou em casa,
 o meu pensamento está lá fora; se estou lá fora, o meu pensa- 590
 mento está em casa. Que fogo o amor provoca no meu peito e
 no meu coração! Se as lágrimas dos meus olhos não protegessem
 a minha cabeça, acho que ela já estaria em chamas. Mantenho
 a esperança, mas perdi a minha razão de viver; não sei se ela
 voltará. Se o meu pai ficar com ela, como disse, a minha vida
 acabou; se o meu amigo cumpriu o que prometeu, a minha vida
 não acabou. Mas ainda que Eutico sofresse de gota nos pés, já 595
 teria podido regressar do porto. Este é o seu maior defeito: é de-
 masiado lento para o meu gosto. Mas não é ele que vejo vir ali a
 correr? É mesmo ele. [Ó tu que és fonte de esperança dos deuses
 e dos homens e que és senhora dos homens, dou-te graças por
 me teres oferecido esta esperança tão esperada.]⁸⁴ Porque é que

⁸⁴ Esta invocação, considerada interpolada por muitos editores, repete-se nos vv.842-843.

ele está a parar? Ai, estou perdido! A cara dele não me agrada mesmo nada. Vem de semblante carregado. O meu coração está em fogo; estou paralisado. Ele abana a cabeça. Eutico! 600

EUTICO

Olá, Carino!

CARINO

Antes de recuperares o fôlego, diz-me só uma coisa: onde é que eu estou? Aqui na terra, ou no reino dos mortos?

EUTICO

Não estás nem no reino dos mortos nem na terra.

CARINO

Estou salvo; foi-me dada a imortalidade. Ele comprou-a; enganou bem o meu pai. Não há ninguém no mundo mais persuasivo. Diz-me lá, por favor: se não estou na terra nem no Aqueronte⁸⁵, onde estou? 605

EUTICO

Em lado nenhum.

CARINO

Estou perdido; essa conversa está a dar cabo de mim. É desagradável que se esteja com um longo discurso, quando o importante é agir. O que quer que seja, vê lá se chegas à parte essencial.

EUTICO

Antes de mais, estamos perdidos. 610

CARINO

Porque não me contas antes aquilo que eu não sei?

⁸⁵ Um dos rios dos Infernos.

EUTICO

Ficaste sem a rapariga.

CARINO

Eutico, estás a cometer um crime.

EUTICO

Como?

CARINO

Porque estás a matar um rapaz da tua idade, um companheiro, um cidadão livre.

EUTICO

Que os deuses não o permitam!

CARINO

Espetaste-me um punhal na garganta; vou morrer daqui a pouco.

EUTICO

Por favor, caramba, não percas a coragem.

CARINO

Já não tenho para a perder. Continua, dá-me outra má notícia: quem a comprou? 615

EUTICO

Não sei, já tinha sido adjudicada e levada quando cheguei ao porto.

CARINO

Ai de mim! Já há muito que tu estás a atirar sobre mim montes de males que me consomem. Continua, carrasco, a atormentar-me, uma vez que já começaste.

EUTICO

Isto não te provocou mais aflicção do que a que provocou em mim hoje.

CARINO

Diz-me: quem a comprou?

620

EUTICO

Não sei, caramba.

CARINO

Então é isso que tu consideras ajudar um bom amigo?

EUTICO

O que queres que eu faça?

CARINO

O mesmo que me vês fazer a mim: morreres. Porque não perguntaste qual era o aspeto do homem que a tinha comprado, de modo a que se pudesse seguir o rasto da rapariga? Ai, desgraçado de mim!

EUTICO

Para com a choradeira com que estás para aí. O que é que eu fiz? 625

CARINO

Deste cabo de mim e da confiança que depositei em ti.

EUTICO

Os deuses sabem que não tenho culpa nenhuma.

CARINO

Muito bem! Invocas como testemunhas os deuses que estão ausentes. Como é que posso acreditar em ti?

EUTICO

És livre de acreditar no que quiseres; e eu de dizer o que quiser.

CARINO

Nisto és tu esperto, respondes de igual para igual; mas para as coisas de que te encarregam és coxo, cego, mudo, maneta, 630

inválido.⁸⁶ Tinhas-me prometido que ias enganar o meu pai; eu acreditei que estava a confiar o assunto a um tipo sabido, e acabei por confiá-lo ao maior dos calhaus.

EUTICO

O que é que eu devia ter feito?

CARINO

O que tu devias ter feito? Ainda mo perguntas? Devias ter-te informado, perguntado quem era, donde era, a que família pertencia, se era da cidade ou estrangeiro.

635

EUTICO

Disseram-me que era um cidadão de Atenas.

CARINO

Pelo menos podias ter tentado saber onde é que ele morava, se não conseguias saber o nome.

EUTICO

Ninguém sabia.

CARINO

Mas pelo menos devias ter-te informado sobre a aparência do homem.

EUTICO

Eu fi-lo.

CARINO

E como é que eles disseram que era?

EUTICO

Eu vou dizer-te: de cabelos brancos, pernas tortas, barrigudo, bochechudo, baixote, olhos meios negros, mandíbulas alongadas, pés chatos.⁸⁷

640

⁸⁶ Enumeração assindética que procura realçar as emoções de Carino.

⁸⁷ Esta grotesca descrição física tem claros propósitos cómicos.

CARINO

Não é um homem que me estás a descrever, mas sim um amontoado de males. Não tens nenhuma outra informação acerca dele?

EUTICO

É tudo o que sei.

CARINO

Caramba, esse tipo, com as suas mandíbulas alongadas, deu-me uma grande mordidela.⁸⁸ Não posso esperar mais, estou decidido a ir para o exílio. Mas ainda estou a pensar que cidade devo escolher: Mégara, Erétria, Corinto, Cálcis, Creta, Chipre, 645
Sícion, Cnido, Zacinto, Lesbos, Beócia?⁸⁹

EUTICO

Porque queres tomar essa decisão?

CARINO

Porque o amor está a dar cabo de mim.

EUTICO

Mas diz-me lá: quando chegares ao lugar para onde estás a pensar ir, se lá, por acaso⁹⁰, te voltares a apaixonar e tiveres uma 650
outra desilusão, fugirás também desse lugar? E depois outra vez, se te acontecer de novo? Quando é que encontrarás um fim para o teu exílio? Quando será o fim da fuga? Que pátria ou que casa poderá ser duradoura para ti? Diz-me. Vamos lá ver, achas que, se saires desta cidade, vais deixar aqui o teu amor? Se estás 655
convencido que é isso que vai acontecer, se estás certo disso,

⁸⁸ O texto latino apresenta um jogo de palavras entre *malae* (mandíbulas) e *malum* (mal).

⁸⁹ Acerca deste catálogo de cidades e países, nomeadamente as razões das escolhas e da sua ordenação, veja-se Dunsch 2001: 236-237.

⁹⁰ Expressão com cunho irónico, dado o papel de típico *adulescens amator* desempenhado por Carino.

mesmo certo, não seria melhor para ti ires para algum lugar no campo⁹¹, fiques lá, viveres lá, até te veres livre da paixão e do amor por ela?

CARINO

Já falaste tudo?

EUTICO

Já.

CARINO

Falaste em vão; isso para mim já está mais do que decidido. Vou a casa saudar o meu pai e a minha mãe; depois, às escondidas do meu pai, fugirei da pátria ou tomarei qualquer outra decisão. (*Entra em casa.*) 660

EUTICO

Com que pressa ele se levantou e se foi embora! Ai, desgraçado de mim! Se ele se for embora, todos dirão que foi por culpa da minha incompetência. Estou decidido a contratar todos os pregoeiros da cidade para que a procurem e a encontrem. Depois irei imediatamente junto do pretor e pedir-lhe-ei que ponha à minha disposição agentes para inspecionarem em todos os lugares. É que estou a ver que já não me resta outro recurso. 665

⁹¹ O campo é sentido como um lugar onde o *adulescens* não tem vida amorosa. É, como diz Dunsch 2001: 238, um espaço antierótico.

ATO IV

CENA I

DORIPA

SIRA

DORIPA

(chegando do campo, seguida a alguma distância pela sua escrava) Depois que o meu marido me mandou dizer que não iria ao campo, fiz o que achei por bem: regressei para vir atrás daquele que anda a fugir de mim. Mas estou a ver que a nossa velha Sira já não vem atrás de mim. Finalmente ali vem ela. *(A Sira)* Não podes andar mais depressa? 670

SIRA

Não posso, caramba, é muito pesada a carga que carrego.

DORIPA

Que carga?

SIRA

Os meus oitenta e quatro anos; a que se junta a escravidão, o suor e a sede. Todas estas coisas que carrego ao mesmo tempo dão cabo de mim. 675

DORIPA

(aproximando-se do altar de Apolo, junto à casa de Demifão) Dá-me cá alguma coisa para fazer uma oferenda neste altar do nosso vizinho. Olha, dá-me esse ramo de loureiro. Tu, vai para casa.

SIRA

Vou. (*Entra em casa de Lisímaco.*)

DORIPA

(*colocando o ramo sobre o altar*) Apolo, por favor, sê-nos favorável e dá-nos paz, saúde e bem-estar para a nossa família, e sê favorável ao meu filho e protege-o.⁹² 680

SIRA

(*saindo de casa*) Estou perdida, estou morta, desgraçada de mim; ai, desgraçada de mim!

DORIPA

Mas, por favor, diz-me: tu estás boa da cabeça? Porque estás a gritar?

SIRA

Doripa, minha querida Doripa!

DORIPA

Por favor, diz-me: porque gritas?

SIRA

Está uma mulher desconhecida em nossa casa.

DORIPA

O quê, uma mulher? 685

SIRA

Sim, uma cortesã.

DORIPA

É verdade? A sério?

⁹² São numerosas e variadas as referências religiosas em *O Mercador* (e.g. vv.3-8, 66-68, 225-228, 285, 319-321, 469-470, 830-835, 854-56, 864-871, etc.). Sobre os diferentes tipos de referências religiosas em *O Mercador*, veja-se Dunsch 2014b: 638-652.

SIRA

Foste muito perspicaz, ao não permaneceres no campo. Mas qualquer tonto seria capaz de se aperceber (*lacuna*) que ela é a amante da tua jóia de marido.

DORIPA

Acredito, caramba.

SIRA

Vem comigo para veres também tu a tua rival, a tua Alcmena⁹³, minha querida Juno. 690

DORIPA

É claro que vou, caramba, o mais depressa possível.

CENA II

LISÍMACO (*sozinho*)

LISÍMACO

Não basta, como desgraça, Demifão estar apaixonado, tem, ainda por cima, de ser gastador? Mesmo que tivesse convidado para jantar dez homens muito importantes, comprou coisas a 695 mais. Incitava os cozinheiros, como no alto mar o mestre costuma incitar os remadores. E até eu contratei um cozinheiro. Mas admiro-me de ele não vir como lhe tinha dito. Mas quem é que está a sair de minha casa? A porta está a abrir-se.

⁹³ Esposa de Anfitrião por quem Júpiter se apaixonou e de cuja união nasceu Hércules. A velha Sira associa Pasicompsa a Alcmena, a rival de Juno, e Doripa a Juno, não só enquanto símbolo da *mater familias*, mas também enquanto esposa ciumenta de Júpiter.

CENA III

DORIPA

LISÍMACO

SIRA

DORIPA

(*saindo de casa sem ver Lisímaco*) Nunca houve nem haverá 700
 uma mulher mais desgraçada do que eu, por me ter casado com
 tal marido. Ai, desgraçada de mim! Eis o tipo de homem a quem
 te confias, a ti e tudo o que tens. Eis o homem a quem trouxe
 dez talentos⁹⁴ de dote, para agora ver estas coisas, para suportar
 estas afrontas.

LISÍMACO

(*à parte*) Caramba, estou perdido! A minha mulher já 705
 regressou do campo. Acho que ela viu a rapariga em casa. Mas
 daqui não consigo ouvir o que ela diz. Vou aproximar-me um
 pouco.

DORIPA

Ai, pobre de mim!

LISÍMACO

(*à parte*) Ou antes, de mim.

DORIPA

Estou completamente perdida.

LISÍMACO

(*à parte*) Tenho a certeza que eu é que, desgraçado de mim,
 estou completamente perdido! Ela viu-a. Que todos os deuses te 710
 arrebenhem, Demifão!

⁹⁴ O talento era uma moeda que valia 60 minas. Com 20 ou 30 minas conseguia comprar-se uma escrava.

DORIPA

É claro que é esta a razão pela qual o meu marido não quis ir para o campo.

LISÍMACO

(*à parte*) Que hei-de eu fazer senão aproximar-me dela e falar-lhe? (*A Doripa*) O seu querido marido deseja saudar a sua querida esposa. (*Vendo que ela lhe não responde e lhe vira as costas*) Os urbanos tornam-se rústicos?⁹⁵

DORIPA

Comportam-se mais honestamente do que aqueles que não 715
querem tornar-se rústicos.

LISÍMACO

Os rústicos portam-se mal?

DORIPA

Eh pá, menos do que os urbanos, e procuram para si muito menos lenha para se queimarem.

LISÍMACO

O que é que os urbanos fizeram de mal? Diz-me. Eu quero mesmo sabê-lo.

DORIPA

Tu sabe-lo, mas estás a querer pôr-me à prova. De quem é 720
aquela mulher que está lá dentro?

LISÍMACO

Viste-a?

DORIPA

Vi.

⁹⁵ Sobre a oposição cidade/campo na comédia, veja-se Dunsch 2001: 268-269.

LISÍMACO

Perguntas de quem é ela?

DORIPA

Mas eu vou acabar por sabê-lo.

LISÍMACO

Queres que eu te diga de quem é? Ela... ela, caramba... (*à parte*) ai de mim! Não sei o que dizer.

DORIPA

Estás embaraçado.

LISÍMACO

(*à parte*) Nunca vi ninguém mais embaraçado.

DORIPA

Não dizes nada?

LISÍMACO

Se me permites...

DORIPA

Já o devias ter feito.

LISÍMACO

Não consigo, por estares a apertar assim comigo, pressionas-
-me como se eu fosse culpado. 725

DORIPA

(*irónica*) Eu sei que és inocente.

LISÍMACO

Podes dizê-lo abertamente.

DORIPA

Fala lá, então.

LISÍMACO

Que eu fale?

DORIPA

De qualquer modo, vais mesmo ter de falar.

LISÍMACO

Ela é... também queres que eu diga o nome dela?

DORIPA

Estás a perder tempo; apanhei-te em flagrante delito.

LISÍMACO

Qual delito? Essa rapariga é ...

730

DORIPA

Quem é ela?

LISÍMACO

Ela...

DORIPA

(*Lacuna*).

LISÍMACO

Se não fosse necessário, preferia não dizer.

DORIPA

Tu não sabes quem ela é?

LISÍMACO

Claro que sei: fui nomeado árbitro numa questão a respeito
dela. 735

DORIPA

(*irónica*) Árbitro? Estou a perceber; e agora tu chamaste-a
para te aconselhares.

LISÍMACO

Pelo contrário: foi confiada à minha guarda.

DORIPA

(*irónica*) Entendo.

LISÍMACO

Não é nada do que estás a pensar.

DORIPA

Queres desculpar-te muito depressa.

LISÍMACO

(*à parte*) Meti-me numa linda trapalhada. Não sei mesmo o 740
que fazer.

CENA IV

COZINHEIRO

LISÍMACO

DORIPA

SIRA

COZINHEIRO

(*aos seus ajudantes*) Vamos, despachem-se; tenho de preparar uma ceia para um velho apaixonado. Mas pensando bem, vamos é cozinhar para nós, não para aquele que nos contratou.⁹⁶ É que àquele que ama, quando tem o objeto do seu amor, o que lhe serve de alimento é vê-lo, abraçá-lo, beijá-lo, falar com ele. Mas 745
tenho a certeza que nós vamos regressar a casa de barriga bem cheia. Venham por aqui. Mas vem ali o velho que nos contratou.

LISÍMACO

(*à parte*) Agora é que estou mesmo perdido! Acaba de chegar o cozinheiro.

COZINHEIRO

Chegámos.

⁹⁶ Alusão à reputação dos cozinheiros, que tinham fama de, sempre que possível, roubar o que podiam nas casas onde trabalhavam. (Cf. Lowe 1985: 75).

LISÍMACO

(em voz baixa) Vai-te embora.

COZINHEIRO

O quê? Que me vá embora?

LISÍMACO

(em voz baixa) Psiu! Vai-te embora.

COZINHEIRO

Que me vá embora?

LISÍMACO

(em voz baixa) Vai-te embora.

COZINHEIRO

Não vão jantar?

750

LISÍMACO

(em voz baixa) Já estamos cheios. *(À parte)* Estou perdido.

DORIPA

(a Lisímaco, com ironia e apontando para os mantimentos)

Diz-me lá: também foram aqueles que te escolheram como árbitro que te mandaram trazer estas coisas?

COZINHEIRO

(apontando para Doripa) Esta é que a tua amante, aquela por quem, há pouco, quando fazias as compras, me disseste que estavas apaixonado?

LISÍMACO

(em voz baixa) Não te calas?

COZINHEIRO

É um belo pedaço de mulher, mas já tem uma certa idade.

755

LISÍMACO

Vais-te embora, sacana!?

COZINHEIRO

Ela não é má.

LISÍMACO

Mas tu não vales nada.⁹⁷

COZINHEIRO

Caramba, acho que ela não deve ser nada má como concubina.

LISÍMACO

Porque não vais embora? Não fui eu que te contratei há pouco.

COZINHEIRO

O quê? É claro que foste tu mesmo, caramba.

LISÍMACO

Ai, desgraçado de mim!

COZINHEIRO

Mas a tua mulher está no campo, e até me disseste há pouco 760
que a detestavas como a uma serpente.

LISÍMACO

Eu disse-te isso a ti?

COZINHEIRO

Sim, caramba, a mim.

LISÍMACO

(*a Doripa*) Juro-te por Júpiter, mulher, que eu nunca disse aquilo.

DORIPA

Ainda o negas? Está bem claro que me odeias.

⁹⁷ No texto latino há um jogo de palavras entre *haud malast* (não é má fisicamente) e *tu malus es* (ser mau sob o ponto de vista moral), jogo que não se conseguiu reproduzir na tradução.

LISÍMACO

Não é verdade.

COZINHEIRO

(*a Doripa*) Não, não és tu que ele dizia que detestava, mas 765
sim a mulher dele, e dizia que a mulher dele estava no campo.

LISÍMACO

(*apontando para Doripa*) É esta mesmo. Porque me estás a
chatear?

COZINHEIRO

Porque dizes que não me conheces. A não ser que tenhas
medo dela...

LISÍMACO

Eu tenho é juízo; é que só a tenho a ela.

COZINHEIRO

Queres pôr-me à prova?

LISÍMACO

Não.

COZINHEIRO

Então paga-me o combinado.

LISÍMACO

Vem cá amanhã, ser-te-á dado o dinheiro. Agora desapa- 770
rece.

DORIPA

Ai, desgraçada de mim!

LISÍMACO

(*à parte*) Eu, agora, por experiência própria, fiquei a saber
que é verdadeiro aquele provérbio antigo que diz que quem tem
um mau vizinho tem sempre problemas.

COZINHEIRO

(*aos seus ajudantes*) Que estamos aqui a fazer? Vamos mas é embora. (*A Lisímaco*) Se te está a acontecer alguma coisa de mal, a culpa não é minha.

LISÍMACO

Estás a dar cabo de mim, desgraçado.

775

COZINHEIRO

Já sei o que queres: queres que eu vá embora daqui, não é?

LISÍMACO

É claro que sim.

COZINHEIRO

Nós vamos embora; dá-me um dracma.

LISÍMACO

Ser-te-á dado.

COZINHEIRO

Manda lá então que mo deem, por favor; podem dar-mo enquanto eles pousam os mantimentos.

LISÍMACO

Desapareces ou não? Fazes o favor de parar de me chatear?

COZINHEIRO (*aos seus ajudantes*)

Vamos, pousem os mantimentos aí, aos pés do velho. (*A Lisímaco*) Quanto aos cestos mandarei buscá-los daqui a pouco ou amanhã. (*Aos seus ajudantes*) Venham. (*Saem.*)

LISÍMACO

(*a Doripa*) Talvez tenhas ficado surpreendida com o facto deste cozinheiro ter vindo e trazido estes mantimentos. Já te vou explicar do que se trata.

DORIPA

Não me surpreendo nem com os prejuízos que causas nem

com as tuas condutas escandalosas, mas juro-te que não vou 785
resignar-me a estar assim tão mal casada e a que tragam assim
para minha casa pegas. Sira, vai pedir ao meu pai, em meu nome,
que venha, juntamente contigo, ter comigo imediatamente.

SIRA

Vou. (*Sai.*)

LISÍMACO

Por favor, mulher, não sabes do que se trata. Posso jurar-te 790
solenemente que nunca tive nada com ela... Sira já foi embora?
Cum raio, estou perdido! (*Doripa vai-se embora.*) Também
esta acaba de se ir embora. Ai, desgraçado de mim! Quanto a
ti, vizinho, que os deuses e as deusas deem cabo de ti, com a 795
tua amante e os teus namoricos! Cobriu-me da mais indigna
suspeita; provocou uma guerra em minha casa; a minha mulher
está enfurecida. Vou ao Fórum dizer a Demifão que se não levar
a rapariga de minha casa para onde ele quiser, que eu a arras-
tarei para a rua pelos cabelos. (*Gritando para dentro de casa*) Ó 800
mulher, eh mulher! Embora estejas irritada comigo, farias bem
em mandar levar tudo isto (*aponta para os mantimentos*) lá para
dentro; assim, pelo menos, poderemos, mais logo, ter uma ceia
melhorada.

CENA V

SIRA

EUTICO

SIRA

A minha patroa mandou-me ir chamar o pai, mas ele não
está em casa; disseram-me que tinha ido para o campo. Agora

vou a casa dar-lhe a notícia.

EUTICO

Estou estafado de andar à caça dela pela cidade toda e não 805
consegui encontrar nenhum rasto daquela rapariga. (*Aperce-
bendo-se da presença de Sira*) Mas a minha mãe já regressou do
campo, pois estou a ver Sira diante da nossa casa. Sira!

SIRA

Quem é que me está a chamar?

EUTICO

Sou eu, o teu amo e teu menino.

SIRA

Olá, meu menino.

EUTICO

A minha mãe já regressou do campo? Responde-me. 810

SIRA

Sim, e para salvação da casa.

EUTICO

O que é que se passou?

SIRA

O teu pai, aquela jóia, trouxe uma amante para dentro de
casa.

EUTICO

Como?

SIRA

A tua mãe, quando chegou do campo, encontrou-a em casa.

EUTICO

Caramba, não pensava que o meu pai fosse capaz de uma 815
coisa dessas. E essa mulher ainda lá está dentro?

SIRA

Sim.

EUTICO

Vem comigo. (*Entra em casa.*)

CENA VI

SIRA

SIRA

Caramba, as desgraçadas das mulheres vivem sob uma lei bem dura, e muito mais injusta que a dos homens. Na verdade se um homem tiver uma amante às escondidas da sua mulher, e se a mulher o vier a saber, não haverá nenhum castigo para o marido. Se uma mulher sair de casa às escondidas do marido, isso é motivo suficiente para a repudiar. Quem dera que a lei fosse a mesma para a mulher e para o marido! Na verdade, uma mulher que seja honesta contenta-se com um único homem; porque não há de um homem contentar-se com uma única mulher? Eu garanto que se castigassem também os maridos que têm uma amante às escondidas da sua mulher, do mesmo modo que se repudiam as mulheres que cometem algum deslize, haveria mais maridos sem mulher do que as mulheres que agora há sem marido.⁹⁸ (*Entra em casa.*)

⁹⁸ Acerca da temática, estrutura e estilo retórico deste monólogo de teor moral, bastante discutidos, veja-se Dunsch 2001: 304-312.

ATO V

CENA I

CARINO

CARINO

(sozinho, voltando-se para a porta por onde acabara de sair)

Soleira e lintel, saúdo-vos e ao mesmo tempo despeço-me. Hoje 830
 é a última vez que saio de casa do meu pai. O que esta casa me
 oferecia, o uso, o desfrute, a alimentação, tudo acabou, morreu,
 deixou de existir para mim.⁹⁹ Estou perdido! Deuses Penates dos
 meus pais, venerável Lar familiar¹⁰⁰, peço-vos que protejam os 835
 bens dos meus pais. Eu irei em busca de outros deuses penates,
 de outro Lar, de outra cidade, de outra pátria. Tenho horror a
 Atenas. Na verdade, uma cidade onde os costumes se tornam de
 dia para dia mais depravados, onde não és capaz de distinguir
 os amigos verdadeiros dos desleais, e onde te é arrebatado o que 840
 te é mais caro, é uma cidade onde não se deseja viver, ainda que
 se ofereça o trono.

⁹⁹ Nova enumeração assindética de Carino com propósito enfático (cf. nota ao v.631).

¹⁰⁰ O Lar familiar é a divindade tutelar da casa romana.

CENA II

EUTICO

CARINO

EUTICO

(*saindo de casa do pai, sem ver Carino*) Ó tu¹⁰¹, que és a esperança dos deuses e dos homens e soberana para os homens, dou-te graças por me teres oferecido uma esperança tão esperada. Há, por acaso, algum deus que goze de uma felicidade igual à que eu sinto agora? Estava em minha casa o que eu procurava. Encontrei seis companheiros: a vida, a amizade, a pátria, a alegria, o divertimento, a galhofa. Ao encontrá-los, aniquilei ao mesmo tempo os seguintes males: a ira, o ódio, a tristeza, o pranto, o desterro, a pobreza, a solidão, a loucura, a morte, a obstinação. Ó deuses, deem-me, por favor, a possibilidade de o encontrar rapidamente.¹⁰² 845 850

CARINO

(*sem ver Eutico*) Estou preparado, como veem. Renuncio a toda a soberba. Eu mesmo sou o meu companheiro, meu criado, meu cavalo, meu palafreireiro, meu escudeiro; eu mesmo sou o meu chefe, eu mesmo obedeço a mim próprio; eu mesmo¹⁰³ levo aquilo de que necessito. Ó Cupido, que grande é o teu poder! Tu, com a tua intervenção, consegues facilmente fazer com que qualquer um fique confiante, mas também rapidamente 855

¹⁰¹ Invocação da deusa da Fortuna. O poeta usa uma perífrase para se referir à deusa.

¹⁰² Refere-se a Carino.

¹⁰³ O caráter solitário associado ao exílio está bem patente na repetição anafórica da expressão *egomet mihi* ("eu mesmo"), no início dos versos 852 a 854, que procura salientar o isolamento a que Carino pretende voltar-se.

transformas a confiança de novo em insegurança.

EUTICO

(*sem ver Carino*) Pergunto-me onde é que eu poderia ir a correr procurá-lo.

CARINO

(*sem ver Eutico*) Está resolvido; vou procurá-la sem parar, qualquer que seja o lugar para onde ela tenha sido levada. Nada me impedirá, nem rio nem monte, nem tão-pouco o mar; não receio nem o calor, nem o frio, nem o vento, nem o granizo; suportarei a chuva, resistirei ao cansaço, ao sol, à sede; não pararei nem descansarei, nem de noite nem de dia, até que tenha encontrado a minha amiga ou a morte. 860

EUTICO

(*sem ver Carino*) Uma voz, não sei de quem, chegou-me aos ouvidos.

CARINO

(*sem ver Eutico*) Eu vos invoco, Lares do viajante; protejam-me bem. 865

EUTICO

Eh pá! Aquele não é Carino?

CARINO

Adeus, concidadãos.

EUTICO

Carino, para imediatamente.

CARINO

Quem me chama?

EUTICO

A Esperança, a Salvação, a Vitória.

CARINO

O que querem de mim?

EUTICO

Ir contigo.

CARINO

Procurem outro companheiro. Os companheiros que me têm em seu poder não me largam.

EUTICO

Quem são eles?

CARINO

A Preocupação, a Miséria, a Tristeza, o Pranto, o Lamento. 870

EUTICO

Afasta esses companheiros, olha para trás e volta para aqui.

CARINO

Se queres mesmo falar comigo, segue-me.

EUTICO

Para imediatamente.

CARINO

Fazes mal em me demorar, pois estou com pressa; o sol está a pôr-se.

EUTICO

Se te apressasses a vir para aqui como te apressas a ir para aí, farias bem melhor. Nesta direção, sopra agora um vento favorável; só tens de mudar de rota. Aqui sopra um suave Favónio¹⁰⁴, aí um Austro chuvoso; um traz a tranquilidade, o outro agita todas as ondas. Regressa à terra, Carino, para este lado: não vês à tua frente essa nuvem negra e a chuvada a ameaçar. Olha para a esquerda e vê como o céu está resplandecente.¹⁰⁵ 880

¹⁰⁴ O Favónio ou Zéfiro é um vento suave de Oeste; pelo contrário, o Austro é um vento de Sul que costuma trazer com ele chuva forte.

¹⁰⁵ A parte final dos versos 878-880 é bastante incerta.

CARINO

Ele deixou-me supersticioso; vou voltar para lá.

EUTICO

Estás a ser sensato. (*Indo ao encontro do amigo.*) Ó Carino, dirige-te a mim e vem ao meu encontro. Estende-me o braço.

CARINO

Toma lá. Já o agarraste?

EUTICO

Já.

CARINO

Agarra-o bem.

EUTICO

Para onde ias?

CARINO

Para o desterro.

EUTICO

O que é que lá ias fazer?

CARINO

O que faz um desgraçado.

EUTICO

Não tenhas medo; eu vou já restituir-te a tua antiga alegria. 885
Aquilo que mais desejas ouvir, vais ouvi-lo, e vais encher-te de
alegria. Para, é como amigo que te quer muito que venho ao teu
encontro.¹⁰⁶ A tua amiga...

CARINO

O que é que tem?

¹⁰⁶ Texto incerto.

EUTICO

Eu sei onde está.

CARINO

Tu, a sério?

EUTICO

Sã e salva.

CARINO

Onde é que ela está salva?

EUTICO

Eu sei.

CARINO

Preferia sabê-lo eu.

EUTICO

Não és capaz de ficar calmo?

890

CARINO

Como, se o meu espírito está agitado?

EUTICO

Eu vou levar-te para um porto tranquilo, calmo e seguro, não tenhas medo.

CARINO

Peço-te, diz-me onde é que ela está, onde é que a viste. Porque te calas? Fala; matas-me, pobre de mim, com o teu silêncio.

EUTICO

Ela não está longe de nós.

CARINO

Então porque não ma mostras, se a estás a ver?

EUTICO

Eh pá, não a estou a ver agora, mas vi-a há pouco.

895

CARINO

Então porque não fazes com que eu a veja?

EUTICO

Vou fazer.

CARINO

Que espera tão longa para um apaixonado!

EUTICO

Ainda estás com medo? Eu vou explicar-te tudo. Não há ninguém que me queira mais do que aquele que a tem, nem por quem eu deva ter um maior afeto.

CARINO

Esse não me interessa; dela é que eu quero saber.

EUTICO

Pois é dela que te estou a falar. A verdade é que não me lembrei há pouco de te dizer...¹⁰⁷ 900

CARINO

Diz lá, então, onde é que ela está?

EUTICO

Em minha casa.

CARINO

Bendita casa! Se estás a dizer a verdade, considero-a muito bem construída. Mas será que eu posso acreditar nisso? Viste mesmo, ou falas por teres ouvido dizer?

EUTICO

Vi eu, com os meus próprios olhos.

CARINO

Quem é que a levou para vossa casa?

¹⁰⁷ Lacuna.

EUTICO

Estás a querer saber demais.¹⁰⁸

CARINO

É verdade o que dizes?

905

EUTICO

Ó Carino, tu não tens vergonha nenhuma. O que é que te importa¹⁰⁹ com quem ela veio, desde que ela esteja lá? E está mesmo lá.

CARINO

Por esta boa notícia, pede-me o que quiseres.

EUTICO

E se eu pedir?

CARINO

Suplica aos deuses que to concedam.

EUTICO

Estás a gozar.

CARINO

Só ficarei descansado quando a tiver visto. Mas porque não tiro esta fatiota?¹¹⁰ (*Aproximando-se da porta de sua casa.*) Eh, alguém venha imediatamente aqui fora e me traga um manto. 910

EUTICO

Muito bem, agora já me estás a deixar satisfeito.

CARINO

(*a um escravo que lhe traz o manto*) Vens mesmo a propósito.

¹⁰⁸ Texto incerto.

¹⁰⁹ Texto incerto.

¹¹⁰ O verso 910 introduz uma mudança no estado de espírito de Carino, já que pretende desistir do seu plano de exílio.

Rapaz, pega nesta clâmide¹¹¹ e fica aí onde estás para que, se não for verdadeiro o que se está a dizer, eu prossiga a viagem que comecei.

EUTICO

Não acreditas em mim?

CARINO

Acredito em tudo o que me dizes; mas porque não me levas 915
lá dentro, para que a veja?

EUTICO

Espera um pouco.

CARINO

Porque é que tenho que esperar?

EUTICO

Não é o momento de entrar.

CARINO

Matas-me.

EUTICO

Estou-te a dizer que não convém que entres agora.

CARINO

Por que razão? Responde-me.

EUTICO

Não é o momento.

CARINO

Porquê?

EUTICO

Porque não lhe¹¹² convém.

¹¹¹ Capa curta e leve usada pelos viajantes e pelos soldados.

¹¹² Eutico refere-se a Lisímaco (cf. vv.923-925), mas Carino entende

CARINO

Ah sim? Não lhe convém, a ela, que me ama, e a quem eu retribuo o amor? Caramba, ele está a gozar comigo de todas as formas e feitios. Eu sou muito parvo em acreditar nele; está é a atrasar-me. Vou pôr de novo a clâmide.¹¹³ 920

EUTICO

Espera um pouco e ouve-me.

CARINO

(*ao escravo*) Rapaz, pega neste manto, por favor.

EUTICO

A minha mãe está extremamente irritada com o meu pai, porque ele ter-lhe-á levado para casa, diante dos seus olhos, uma pega, enquanto ela estava no campo; suspeita que ela seja sua amante. 925

CARINO

(*sem ligar ao que Eutico disse*) Voltei a pôr o meu cinto.¹¹⁴

EUTICO

Agora está a investigar o assunto lá dentro.

CARINO

A espada já está na minha mão.

EUTICO

Se eu te levasse agora lá para dentro...

que ele se está a referir a Pasicompsa (cf. v.919).

¹¹³ A impaciência leva Carino a voltar a vestir a sua roupa de viagem e, enquanto *insanus amator*, num processo de verdadeiro delírio, descreve, de forma burlesca e ignorando tudo o que Eutico lhe ia dizendo, a sua viagem imaginária de *exilium amoris* (vv.920-947).

¹¹⁴ Era no cinto (*zona*) que se levava o dinheiro. (Cf. *Truculento* 954).

CARINO

Levo o meu frasco de óleo¹¹⁵ e vou-me embora daqui.

EUTICO

Espera, espera, Carino.

CARINO

Estás a ir por um caminho errado; não consegues enganar-me.

EUTICO

Não é isso que eu quero, caramba.

CARINO

Então porque não me deixas seguir o meu caminho?

EUTICO

Não deixo.

930

CARINO

Estou a atrasar-me. Tu, rapaz, vai para casa, depressa. Já subi para o carro, já tenho as rédeas nas minhas mãos.

EUTICO

Não estás bom da cabeça.

CARINO

Vamos, ó pés, lancem-se numa corrida diretamente para Chipre, já que o meu pai está a preparar o meu exílio.

EUTICO

És tolo; não digas isso, por favor.

CARINO

Estou decidido a ir até ao fim, não pouparei esforços para 935 descobrir onde ela está.

¹¹⁵ Os gregos que iam de viagem levavam um frasco com óleo para esfregar os pés.

EUTICO

Mas ela está em minha casa.

CARINO

Porque aquilo que ele disse é tudo mentira.

EUTICO

Olha que eu disse-te a verdade.

CARINO

Já cheguei a Chipre.

EUTICO

Vamos, segue-me, para que vejas aquela que procuras.

CARINO

Eu procurei, mas não a encontrei.

EUTICO

Já não vou ligar à ira da minha mãe.

CARINO

Mas vou pôr-me de novo a caminho para a procurar. Agora cheguei a Cálcis¹¹⁶. Aí encontro um hóspede de Zacinto¹¹⁷. 940
Conto-lhe o que vim ali fazer; pergunto-lhe se ouviu dizer por ali quem a levou ou quem a tem.

EUTICO

Porque não te deixas dessas tretas e não vens mas é comigo lá dentro?

CARINO

O meu hóspede respondeu-me que os figos de Zacinto não são maus.

¹¹⁶ Ilha grega do mar Jónico.

¹¹⁷ Capital da Eubeia, ilha do mar Egeu.

EUTICO

Ele não mentiu.

CARINO

Mas em relação à minha amiga disse que ouviu dizer que estava aqui em Atenas. 945

EUTICO

Esse tipo de Zacinto é um Calcante.¹¹⁸

CARINO

Embarco e parto imediatamente. Já estou em casa, já regresssei do exílio. Olá, Eutico, meu querido companheiro. Como tens passado? E os meus pais? Como estão a minha mãe e o meu pai? Obrigado pelo teu convite, és muito simpático. Amanhã jantarei em tua casa, hoje é na minha.¹¹⁹ É assim que convém, é assim que se deve fazer. 950

EUTICO

Oh! Que sonhos são esses!?! Este homem não está bom da cabeça.

CARINO

De que estás à espera para me curares, se és meu amigo.

EUTICO

Segue-me, por favor.

¹¹⁸ Calcante foi o adivinho oficial dos gregos durante a Guerra de Tróia.

¹¹⁹ Esta cómica e agitada viagem fictícia simboliza o excesso da paixão amorosa, metaforicamente associada à loucura, e os comentários de Eutico assumem a consciência crítica de quem a observa. Poderíamos dizer, com G. Paduano (2004: 85), que o eu racional se intromete na viagem do eu apaixonado, condicionando-o e preparando-lhe o regresso feliz, que Carino concretiza simulando o retorno a casa, a receção e os cumprimentos (vv.946-949).

CARINO

Sigo.

EUTICO

Com calma, por favor; estás a pisar-me os calcanhares. Estás a ouvir-me?

CARINO

Já há muito tempo que te estou a ouvir.

EUTICO

Quero que o meu pai e a minha mãe façam as pazes: é que ela agora está irritada...

CARINO

Vamos, caminha.

EUTICO

Por causa da tua amiga.

955

CARINO

Vamos, caminha.

EUTICO

Por isso tem cuidado.

CARINO

Vamos lá então, caminha;¹²⁰ vou devolver-ta tão benevolente para com ele quanto Juno para com Júpiter, quando é benevolente. (*Entram em casa de Eutico.*)

¹²⁰ A tripla repetição de “vamos, caminha” (*i modo*) realça a urgência e impaciência de Carino, típicas do *adulescens amator*.

CENA III

DEMIFÃO

LISÍMACO

DEMIFÃO

(*chegando do Fórum, com Lisímaco*) Como se tu nunca tivesses feito nada deste género.

LISÍMACO

Nunca, juro; tive sempre o cuidado de não o fazer. É por milagre que estou vivo, desgraçado de mim; é que a minha mulher, por causa da rapariga, está cá com uma trovoada!

DEMIFÃO

Mas eu vou desculpar-te, para que ela deixe de estar irritada. 960

LISÍMACO

Segue-me. Mas estou a ver o meu filho a sair.

CENA IV

EUTICO

LISÍMACO

DEMIFÃO

EUTICO

(*saindo de casa e falando para o interior*) Vou ao encontro do meu pai, para que fique a saber que a ira da minha mãe já passou. Eu volto já.

LISÍMACO

Este começo está a agradecer-me. Então, Eutico, tudo bem? O que é que andas a fazer?

EUTICO

Chegaram ambos na melhor altura.

LISÍMACO

O que é que se passa?

EUTICO

A tua mulher está calma e já não está irritada contigo. Agora 965
já podem dar as mãos.

LISÍMACO

Os deuses estão a olhar por mim.

EUTICO

(*a Demifão*) A ti, anuncio-te que já não tens amante.

DEMIFÃO

Que os deuses te arrebenhem! Mas diz lá: que história é essa?

EUTICO

Eu vou contar. Prestem atenção os dois.

LISÍMACO

Vai, estamos ambos atentos.

EUTICO

Os que são oriundos de boas famílias, se têm mau íntimo,
tornam-se, por sua culpa, indignos da família¹²¹, e com a sua 970
conduta desmentem a sua origem.

DEMIFÃO

O que ele diz é verdade.

LISÍMACO

É para ti que ele está a falar.

EUTICO

No teu caso, aquilo é mais verdadeiro. Pois não foi correto que
tu, com essa idade, tenhas tirado ao teu filho, um jovem apaixonado,
a amiga que ele tinha comprado com o seu próprio dinheiro.

¹²¹ Texto incerto.

DEMIFÃO

Que é que estás para aí a dizer? Ela é a amiga de Carino?

EUTICO

Como dissimula, o estafermo!

DEMIFÃO

Mas ele tinha-me dito que ela era uma criada que tinha comprado para a sua mãe. 975

EUTICO

E essa é a razão pela qual tu a compraste, novato apaixonado, velho rapazote?

LISÍMACO

Muito bem, caramba! Continua; eu vou colocar-me do outro lado. Vamos ambos enchê-lo de injúrias, como ele merece.

DEMIFÃO

Estou arrumado!

EUTICO

Pregar uma partida deste calibre ao próprio filho, que não o merecia! Eu que até o trouxe de volta a casa, quando ele ia para o exílio; é que ele ia mesmo exilar-se! 980

DEMIFÃO

E acabou por ir?

EUTICO

Ainda continuas a falar, abentesma? [Com essa idade devias abster-te dessas práticas.

DEMIFÃO

Confesso; na verdade agi mal.

EUTICO

Ainda continuas a falar, abentesma?]¹²² Com essa idade

¹²² Ernout considera, por causa da repetição da expressão *etiam loquere larua* (“ainda continuas a falar, abentesma”), os versos 982-983 espúrios.

devias estar livre desses pecados. Assim como a cada estação do ano, também a cada idade corresponde uma determinada atividade. Na verdade se é permitido que os velhos, de idade avançada, andem atrás das raparigas, onde é que vai parar o superior interesse da nossa nação? 985

DEMIFÃO

Ai, desgraçado de mim, estou perdido!

LISÍMACO

Costumam ser mais os jovens a dedicar-se a este género de atividades.

DEMIFÃO

Eh pá, já chega, por favor. Fiquem com ela e com todos os seus pertences.¹²³

EUTICO

Devolve-a ao teu filho, é ele que deve ficar com ela.

DEMIFÃO

Tudo bem, como queira; por mim, ele que fique com ela.

EUTICO

Mesmo a tempo, caramba! Até porque já não te resta outra saída. 990

DEMIFÃO

Ele que exija o que quiser como reparação por esta ofensa. Só vos peço que restabeçam a paz entre nós para que ele não esteja irritado comigo. Palavra de honra que se eu tivesse sabido ou se ele me tivesse dito, ainda que na brincadeira, que a amava, nunca teria feito nada para a afastar do seu amado. Eutico, 995

¹²³ Plauto usa uma expressão proverbial *cum porcis, cum fiscina*, que literalmente significa “com os porcos e com o cesto”, mas que equivale a dizer “com todas as coisas”. Acerca das diferentes interpretações para esta expressão, veja-se Dunsch 2001: 362-363.

peço-te – tu és amigo dele –, salva-me, vem em meu auxílio. Aceita-me, velho como sou, como teu cliente; verás que não me esquecerei do teu favor.¹²⁴

LISÍMACO

(*a Demifão, com ironia*) Pede-lhe que te perdoe os teus delitos próprios da juventude.

DEMIFÃO

Tu ainda continuas? Vai, ataca-me sem piedade. Espero também eu um dia ter ocasião de te poder pagar da mesma moeda.

LISÍMACO

Já há muito que eu renunciei a essas atividades. 1000

DEMIFÃO

E eu também, a partir de hoje...

LISÍMACO

Não vale de nada. A força do hábito conduzir-te-á de novo para isso.

DEMIFÃO

Por favor, deem-se já por satisfeitos. Até me podem bater com o chicote, se quiserem.

LISÍMACO

Estás a falar como deve ser; mas disso se encarregará a tua mulher, quando vier a saber disto.

DEMIFÃO

Não é necessário que o fique a saber.

EUTICO

Está bem. Não ficará a saber; não tenhas medo. Vamos para dentro; este lugar não é adequado porque, enquanto falamos, 1005

¹²⁴ As declarações feitas agora por Demifão contrastam com o retrato que Carino fez dele no prólogo (vv.50-60).

aqueles que passam na rua poderiam ficar a saber dos teus feitos.

DEMIFÃO

Eh pá, tens razão. E ao mesmo tempo a comédia será mais breve. Vamos.

EUTICO

(*retendo-o*) O teu filho está lá dentro, em nossa casa.

DEMIFÃO

Ótimo. Nós atravessaremos para nossa casa ali pelo jardim.

LISÍMACO

Eutico, antes de voltar a pôr o pé dentro de casa, quero resolver um assunto. 1010

EUTICO

Que assunto?

LISÍMACO

Cada um pensa no seu caso. Responde-me: tens a certeza que a tua mãe já não está zangada comigo?

EUTICO

Tenho a certeza.

LISÍMACO

Vê lá.

EUTICO

Dou-te a minha palavra.

LISÍMACO

Isso basta-me. Mas, por favor, vê lá bem, caramba.

EUTICO

Não acreditas em mim?

LISÍMACO

Claro que acredito; mas, apesar disso, tenho medo, pobre de mim!

DEMIFÃO

Vamos para dentro.

1015

EUTICO

Não. Acho que antes de irmos embora vamos estabelecer uma lei para os velhos, uma lei a que eles tenham de obedecer e pela qual sejam refreados. Se soubermos que alguém que tenha sessenta anos, quer seja casado ou até mesmo solteiro, anda atrás de raparigas, aplicar-lhe-emos o seguinte castigo: considerá-lo-emos um imbecil, e, no que depender de nós, viverá mesmo na miséria se tiver gasto a sua fortuna. Daqui em diante, que ninguém proíba o seu jovem filho de amar e de andar com raparigas, desde que o faça dentro dos limites. Se alguém proibir, perderá mais às escondidas do que aquilo que lhe seria dado às claras. Que esta lei se aplique aos velhos já a partir desta noite.¹²⁵

(*Aos espetadores*) Passem bem. E quanto a vocês, jovens, se esta lei vos agrada, é justo que, em atenção ao zelo dos velhos, aplaudam com força.

¹²⁵ Sobre a temática da legislação nas comédias plautinas, veja-se Gruen 2014: 611 e Gaertner 2014: 615-626.

VOLUMES PUBLICADOS NA *COLEÇÃO AUTORES*
GREGOS E LATINOS – SÉRIE TEXTOS LATINOS

1. Márcio Meirelles Gouvêa Júnior: *Gaio Valério Flaco. Cantos Argonáuticos*. Tradução do latim, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
2. José Henrique Manso: *Arátor. História Apostólica - a gesta de S. Paulo*. Tradução do latim, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
3. Adriano Milho Cordeiro: *Plauto. O Truculento*. Tradução do latim, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
4. Carlota Miranda Urbano: *Santo Agostinho. O De excidio Urbis e outros sermões sobre a queda de Roma*. Tradução do latim, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2010).
5. Ana Alexandra Sousa: *Sêneca. Medeia*. Tradução do latim, introdução e notas (Coimbra, CECH/CEC, 2011).
6. Cláudia A. Teixeira, José Luís Brandão e Nuno Simões Rodrigues: *História Augusta. Volume I*. Tradução do latim, introdução e notas (Coimbra, CECH, 2011).
7. Reina Marisol Troca Pereira: *Plauto. A Comédia do Fantasma ('Mostellaria')*. Tradução do latim, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
8. Reina Marisol Troca Pereira: *Plauto. As três moedas (Trinummus)*. Tradução do latim, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2014).
9. Aires Pereira do Couto: *Plauto. O Mercador*. Tradução do latim, introdução e comentário (Coimbra e São Paulo, IUC e Annablume, 2017).

Resumo da Obra

Esta publicação inclui a tradução do *Mercator* de Plauto, acompanhada de um estudo introdutório e de notas ao texto. No estudo introdutório são analisados os elementos mais relevantes da peça para a sua contextualização teórica: a questão da estrutura; a rivalidade pai/filho, enquanto tema central da comédia; as personagens; a língua e o estilo; o cómico; e ainda a problemática da cronologia da peça. O estudo vem acompanhado de uma bibliografia atualizada.

OBRA PUBLICADA
COM A COORDENAÇÃO
CIENTÍFICA



CENTRO DE ESTUDOS
CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS
DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA



• U



C •

