

“PERFUME DE MULHER”: RISO FEMININO E POESIA EM CÁSINA

Carol Martins da ROCHA
(Orientadora): Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

RESUMO: A peça *Cásina* (*Casina*) do poeta romano Tito Mácio Plauto (séc. III-II a. C) merece maior atenção nos estudos clássicos. Um breve passar de olhos pelas intrigas e confusões da peça nos revela uma infinidade de aspectos da poesia plautina. A trama constrói-se de maneira tal a destacar de modo especial personagens que em outras peças do poeta não recebem tanto realce: as mulheres. Seja no papel da típica *matrona* (esposa ciumenta), seja num papel contrário (o de esposa submissa), seja, ainda, na inventividade da escrava, ou, até mesmo, na figura de uma falsa mulher, os personagens femininos de *Cásina* chamam a atenção dos leitores modernos, e, provavelmente, também teriam cativado o público da época. Nossa breve análise, com ênfase no prólogo, busca, entre outros resultados, a percepção de alguns efeitos humorísticos e poéticos relevantes na peça.

Palavras-chave: Letras Clássicas, comédia, Plauto, *Cásina*, prólogo.

A essência da comédia

O título de nosso projeto¹ é uma brincadeira que faz referência a “Miss Fragrance”, feliz tradução em língua inglesa sugerida por Gratwick para o título da comédia *Cásina*² (*Casina*, em latim) de autoria do poeta romano Tito Mácio Plauto (séc. III-II a. C), composta, segundo estudiosos modernos, por volta de 184 a.C.³ A proposta do estudioso se refere ao substantivo comum latino *casia*, “canela”, ou “o perfume feito da canela”, provável origem etimológica de

¹ “ ‘Perfume de mulher’: riso feminino e poesia em *Cásina*” é nosso projeto de Mestrado, desenvolvido sob orientação da Profª. Drª. Isabella Tardin Cardoso e apoiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (processo nº 07/ 57173 - 3).

² A sugestão consta de uma lista na introdução de sua edição de *Os Menecmos* (*Menaechmi*), cf. PLAUTUS (1993), p. 6.

³ A data 185 ou 184 a.C. (a última coincidindo com o suposto ano da morte do dramaturgo) para a composição de *Cásina* se baseia sobretudo numa suposta alusão (v. 976 et sq.) à lei contrária às cerimônias de culto ao deus Baco (*senatus consultus de bachanalibus*), promulgada em 186 a. C. (cf. W. T. MACCARY; M. M. WILLCOCK (eds.) (1976), p. 11). Cabe lembrar que as tentativas de datação das comédias plautinas são apenas hipóteses, ora baseadas em incertas alusões a fatos históricos romanos, ora associadas de modo duvidoso a critérios estilísticos, como a quantidade de árias (*cantica*). Exceções são as peças *Estico* e *Psêudolo*, que chegaram aos dias atuais com suas notas de produção, indicando a data em que teriam sido apresentadas (200 a.C. e 191 a.C., respectivamente). Para uma lista completa da (polêmica) cronologia aventada, cf. E. PARATORE, (1983), p. 43-44.

Casina. Na comédia em questão, o vocábulo denomina uma jovem e atraente escrava,⁴ que, embora não apareça em cena, é, como comentaremos, o pivô dos quiproquós do enredo.

Ora, o nome do personagem epônimo certamente chamaria atenção por sua raridade: segundo o *Thesaurus Linguae Latinae*, o termo *Casina* é registrado apenas ou na comédia em estudo,⁵ ou em textos a ela referentes.⁶ Isso corrobora a impressão de que se teria aqui mais um nome eloqüente plautino, i.e., um nome próprio cujo significado etimológico é explorado na obra.⁷ De fato, constatamos que, no texto da peça, a relação entre o referido nome próprio e uma especiaria pode ser subentendida principalmente em duas passagens. Na primeira delas, Lisidamo⁸, um velho (*senex*) apaixonado por aquela escrava, fala do amor como tempero (*condimentum*, v. 219). Na segunda, mais adiante (v. 814), um outro personagem usa o verbo *obolere* (“exalar cheiro de”, “rescender a”) ao se referir jocosamente ao escravo que se disfarçara da ansiada Cásina: *iam oboluit Casinus procul*, “Ele já soltou, de longe, um cheiro de ‘Cásino’”.⁹ Nossa impressão é de que as referências do prólogo, quer a odores, quer ao imaginário militar, por exemplo, não são gratuitas, mas parecem contribuir para a criação de um ambiente específico ao longo da ação. Nesse sentido, ainda que o título *Cásina* seja acréscimo pós-plautino, não se pode negar a coerência de tal referência a perfume de mulher com alguns aspectos da comédia em estudo, tal qual transmitida.¹⁰

⁴ No *Oxford Latin Dictionary (OLD)*, no sentido 1a, afirma-se a probabilidade de *casia* nomear árvore do gênero *Cinnamomum*, cf. Plínio, *Nat.* 10, 4; 12, 95; no sentido 1b, aponta-se o uso do extrato de tal árvore em medicina e em perfumaria. No segundo sentido, cita-se a passagem plautina, *Curc.* 101.

⁵ No texto da própria comédia *Casina*, cf. v. 96, 108, 225, 254, 288, 294, 305, 322, 365, 372, 428, 467, 470, 486, 533, 691, 751, 770, 891, 897, 916, 976, 977, 994, 1001, 1013.

⁶ Cf. p. ex., Varrão, *De Lingua Latina* 7, 104; Aulo-Gélio 1,7. Cf. *Thesaurus Linguae Latinae (ThLL)*.

⁷ Sobre outros “nomes eloqüentes” (“speaking names”) em Plauto, cf., por exemplo, PLAUTUS (1993), p. 10; I. T. CARDOSO (2006), p. 32 – 43.

⁸ É notável que o nome desse personagem não apareça no corpo da peça. Apenas no palimpsesto Ambrosiano (datado do século V ou VI d. C., decifrado apenas por volta de 1870; cf. CARDOSO (2006)), lhe será atribuído um nome nas partes que antecedem as cenas; cf. W. T. MACCARY; M. M. WILLCOCK (eds.) (1976), p. 95 - 96.

⁹ Cf. W. T. MACCARY; M. M. WILLCOCK (eds.) (1976), p. 96, 126, 186.

¹⁰ Conforme o próprio Gratwick adverte, não se pode dizer que os títulos das comédias plautinas remanescentes provenham de fato da época em que Plauto as compusera, nem mesmo que, caso provenham, os títulos outrora tivessem a mesma função (de resumir a idéia central da obra) que hoje a eles atribuímos. Cf. PLAUTUS (1993), p. 6.

Uma comédia mais que completa

Antes de tecermos alguns breves comentários sobre a trama e as personagens da peça *Cásina*, cabe destacar que a obra, ao menos no que diz respeito à integridade do texto que nos chegou, já se destaca em relação ao *corpus* plautino. Nem todas as comédias de nosso autor chegaram à atualidade íntegras: a algumas, falta a parte inicial;¹¹ a outras, o fim¹²; e frequentemente, o conteúdo da ação apresenta lacunas que às vezes prejudicam o entendimento do desenrolar dos fatos¹³. Nesse sentido, *Cásina* é uma exceção: da peça, nos chegou o argumento, o prólogo, a texto da ação em si, com pequenas lacunas que não chegam a oferecer dificuldade ao entendimento da trama, bem como um desfecho em forma de epílogo.

No presente estudo, concentraremos nossa atenção, sobretudo, no prólogo da peça. Ali, um personagem que não se apresenta¹⁴ inicia o prólogo pedindo a atenção do público para justificar a reapresentação de uma peça de Plauto: compara, então, o gosto pelas fábulas mais antigas à preferência por um vinho mais maduro. O trecho trata, portanto, de uma *retractatio*, como comentaremos mais adiante. Em seguida, a platéia é informada sobre o nome e a autoria do modelo grego que servira de inspiração ao poeta romano. Em linhas gerais, o narrador do prólogo apresenta a trama, tratando sobretudo de personagens típicos presentes na peça: o velho amante (*senex amator*), sua esposa (*matrona*), o jovem (*adulescens*) e os escravos (*serui*). Ao fim de sua exposição, o personagem antecipa que tudo acabará bem: a escrava disputada, Cásina, será reconhecida como filha dos vizinhos de Lisidamo, o velho amante, e Cleóstrata, a esposa ciumenta, e poderá se casar com o jovem filho do casal.

No âmbito dos estudos plautinos¹⁵, discute-se qual seria a função do prólogo, essa fala que geralmente antecede o desenvolvimento da ação propriamente dita. Excetuando-se as peças a cujo texto do prólogo atualmente

¹¹ Cf. p.ex., *Bacchides*.

¹² Cf., p.ex., *Aulularia*.

¹³ Cf. p.ex. *Menaechmi*. v. 171 – 172 ; 455 – 456; 550a; entre outros.

¹⁴ Alguns estudiosos atribuem a fala do prólogo à deusa *Fides*, cf. K. ABEL (1955), p. 55: “Die Sprecherin des Prologs ist wahrscheinlich Fides.” No entanto, não consideramos essa associação tão evidente. Nesse sentido, concordamos com Hunter. Cf. R.L. HUNTER (1985), p. 157, n. 6: “I am not convinced by the suggestion of F. Skutch, *RhM* 55 (1900) 272, that the speaker of this prologue [leia-se: do prólogo de *Cásina*] is Fides; other divine prologists identify themselves explicitly. Verse 2 I take to be a simple linguistic joke of common Plautine kind”.

¹⁵ Cf. HUNTER (1985), p. 24 - 35, B. A. TALADOIRE (1957), p. 25 - 30; G. E. DUCKWORTH (1971), p. 211 – 218; W. BEARE (1964), p. 159 - 161.

não temos acesso¹⁶ é possível encontrar situações distintas em relação a essa fala.¹⁷ De maneira geral, no que diz respeito ao conteúdo dos prólogos plautinos, podemos distinguir alguns aspectos que podem ser já antecipados, entre eles: a *anagnorisis*, isto é, o reconhecimento da verdadeira identidade de um determinado personagem, fato que, em geral, está ligado ao desfecho da ação; à intriga que se desenrolará ao longo da peça; a apresentação dos personagens; ou, ainda, alguma informação sobre o modelo grego que Plauto adotara. No prólogo de *Cásina*, temos todos esses elementos anunciados ao público.

Uma inquietação de diversos estudiosos¹⁸ está relacionada a esse “excesso” de informação antecendendo os fatos em si. Afinal, se o público já fica sabendo antecipadamente do enredo da peça a que assistirá, por que, então, assistir a ela de fato? A pergunta parece ainda mais pertinente quando nos lembramos que, provavelmente, boa parte do público já conhecia o modelo da peça adaptada.¹⁹ Refletindo sobre essas questões, destacamos alguns aspectos de *Cásina* que, a nosso ver, merecem um olhar mais apurado.

Fama atestada

Logo após pedir a atenção do público, o personagem que narra o prólogo comenta o gosto por vinho e peça (*fabula*) mais antigos. Em seguida, ele faz uma curiosa comparação entre, de um lado, as *fabulae* de Plauto (que seriam, segundo o texto, tão boas quanto os vinhos antigos), e, de outro, a dramaturgia mais recente no cenário romano da época da reapresentação da comédia:

Penso serem sábios os que bebem do antigo vinho e também os que assistem com prazer às fábulas antigas. Se as obras e as palavras antigas vos agradam, também as peças antigas devem agradar mais do que as outras. Pois as novas comédias que agora se apresentam têm muito menos valor que as novas moedas. Depois que percebemos, por conta do buchicho popular, que vós esperais ansiosamente pelas peças plautinas, apresentamos uma antiga comédia dele que vós, que estais em idade mais avançada, já aplaudistes. Pois, dentre os mais jovens, eu sei, não há quem a

¹⁶ Quer porque o trecho inicial da peça tenha sido perdido, como no caso de *Bacchides*; quer porque não há sequer notícia da existência de um prólogo, como em *Curculio*, *Epidicus*, *Mostellaria*, *Persa* e *Stichus*.

¹⁷ Entre outras possibilidades, ora temos um deus narrando os fatos que balizam a ação da peça, como em *Aulularia* e *Cistellaria*; ora temos personagens que se detêm em acontecimentos que não estão sequer relacionados à trama, caso de *Asinaria*, *Pseudolus*, *Trinummus* e *Truculentus*.

¹⁸ Cf. nota 15.

¹⁹ Sem falar no fato de que, segundo o prólogo (*Cás.* V. 10 -14) os espectadores de mais idade já teriam presenciado apresentação anterior da mesma peça.

conheça. Mas faremos de tudo para que vós a conheçais. Pela primeira vez que esta peça foi encenada, venceu todas as outras.²⁰

Como já comentamos, esse é um raro exemplo confesso de *retractatio*²¹, ou seja, de alteração pós-plautina no texto da comédia, a ela incorporado por ocasião de reapresentações, anterior à fixação dos manuscritos hoje existentes²². Ficamos sabendo, então, que, segundo o prólogo, seriam sábios aqueles que apreciassem as safras, tanto literárias quanto vinícolas, mais datadas... De certa maneira, esse comentário nos traz informações sobre o público para quem o autor escrevia. Por exemplo, embora saibamos que o trecho é uma intervenção posterior à feitura da peça, podemos vislumbrar que a boa fama de Plauto ainda se mantinha no imaginário dos espectadores²³. Evidentemente tais comentários sobre a platéia devem, como quaisquer outros dados apresentados nos prólogos plautinos,²⁴ ser interpretados com cautela. Portanto, tal comparação entre *fabula* e vinho, reiterando a qualidade das obras plautinas - e conseqüentemente, a do público que por elas tivesse preferência -, sugere que a imagem dos espectadores de *Cásina* deva ser investigada no restante do texto da peça em si.

²⁰ Nosso emprego do pronome pessoal “vós” em português (e não o pronome de tratamento “vocês”) procura assinalar a formalidade jocosa desse prólogo. Em todo o artigo, as traduções apresentadas são nossas e o texto latino é o editado por A. Ernout: Qui utuntur uino uetere sapientis puto/Et qui libenter ueteres spectant fabulas./Antiqua | opera et uerba cum uobis placent./Aequum est placere ante <alias> ueteres fabulas./Nam nunc nouae quae prodeunt comoediae/Multo sunt nequiores quam nummi noui./Nos postquam populi rumore intelleximus/Studiose expetere uos Plautinas fabulas./Antiquam | eius edimus comoediam,/Quam uos probastis qui estis in senioribus./Nam iuniorum qui sunt, non norunt, scio;/Verum ut cognoscant dabimus operam sedulo./Haec cum primum acta est, uicit omnis fabulas. (v. 5 – 17)

²¹ Estudiosos concordam que a interpolação se inicia no verso 5, Já quanto à sua extensão, divergem. Alguns afirmam que a interpolação terminaria no verso 20 (p. ex., Leo, Skutsch), enquanto outros admitem que a intervenção alcançaria o verso 22. Cf. ABEL (1955), p. 55.

²² Sobre reapresentações e *retractatio* em Plauto, cf. DUCKWORTH (1971), p. 65 – 68.

²³ Nesse sentido, concordamos com Beare, quando afirma que, mesmo que as intervenções tenham sido realizadas posteriormente à morte de Plauto, o intervalo de tempo sucedido não poderia ser tão grande a ponto de os produtores, principais “suspeitos” de intervenção, não estarem familiarizados com o ambiente em que a peça fora produzida pela primeira vez. Assim, nos parece que o estatuto do público que assistia a reencenação não difere muito daquele que presenciou a estréia. Cf. BEARE (1964), p. 159. “I think, however, that even where we may suspect the presence of post-Plautine insertions, such insertions should still be ascribed, like the *Casina* prologue, to a period not long after the death of Plautus. They are presumably work of producers – for who but a producer would had either the opportunity or the motive for tampering with the text? They belong therefore to a period when the theatre was active and before the text had been established by editors for the benefit of a reading public. They are thus good evidence for the theatre of the second century”.

²⁴ Hunter adverte do possível caráter fictício das informações dos prólogos da comédia nova. Cf. HUNTER (1985), p. 24 – 34; BEARE (1964), p. 159 – 161.

Metáfora militar: antecipação do tom da trama

Para produzir a peça em estudo Plauto teria adaptado para o latim a obra *Clerumenos* (Os sorteadores) do comediógrafo grego Dífilo (da segunda metade do século IV a.C.), como nos conta o personagem que narra o prólogo:

Quero informar-vos sobre o nome da comédia. Esta comédia se chama “Clerumenos” em grego, em latim “Sortientes”. Dífilo escreveu-a em grego, e depois a reescreveu em latim Plauto, de nome ladrador²⁵.

O conflito entre pai e filho, tema originado na Comédia Antiga grega²⁶, mas tematizado sobretudo na Comédia Nova, é pano de fundo para ação da peça, apresentada no prólogo da seguinte maneira:

Um velho casado mora aqui e tem um filho <35>, que mora naquela casa ali com o pai. Ele tem um certo escravo, que está doente, de cama... Verdade verdadeira, por Hércules, está é na cama, não há por que mentir. Esse escravo, mas isso já tem dezesseis anos, logo com os primeiros raios de sol <40> viu uma menina sendo abandonada. Sem demora se aproximou da mulher que a abandonava e pediu que ela lhe desse a menina. Implorando, a recebe e a leva imediatamente para casa. Entrega a sua senhora e pede que ela cuide da menina e a crie. A senhora assim procede: cria com o maior zelo <45> – se tivesse nascido dela mesma, não seria muito diferente. Depois que a menina chegou à idade em que ela já podia atrair os homens, este velho aqui se apaixonou ardentemente por ela e do mesmo modo, em contrapartida, se apaixonou o filho. Agora pai e filho, ambos em segredo, preparam suas legiões, um contra o outro <50>. O pai delega a seu caseiro a tarefa de pedir, para si próprio, a garota em casamento. Ele tem a esperança de que, se ela for dada em casamento ao escravo, terá um guardião à sua disposição, sem que a mulher saiba, longe de casa. O filho, porém, enviou seu escudeiro <55>, para que este pedisse para si próprio a garota em casamento; sabe que, se conseguir isso, logo aquela a quem ama cairá em sua própria casa. A esposa do velho percebe que o marido se dedica demais a esse amor e, por isso, entra em acordo com o filho. O pai, no entanto, logo ao perceber que o seu filho <60> ama a mesma garota que ele e que seria um obstáculo, despacha o jovem para o estrangeiro. Entretanto, sabendo disso, a mãe trabalha a favor do filho ausente.²⁷

²⁵ *Comoediai nomen dare uobis uolo./Clerumenoe uocatur haec comoedia/Graece, latine Sortientes. Diphilus/ Hanc graece scripsit, postid rursus denuo/Latine Plautus cum latranti nomine.* (v. 30 – 34). A expressão *cum latranti nomine* recebe diferentes interpretações dos estudiosos. Para alguns, a referência seria não ao nome do poeta romano, mas à própria palavra *casina*, que designaria um tipo de cachorro. No entanto, não há nenhum registro que comprove essa acepção do termo. Dessa forma, prefere-se entender a passagem como uma alusão a *Plautus*, que, como codinome, designaria uma espécie de cão de orelhas largas e compridas. Cf. prefácio da edição de Ernout para a comédia *Cásina*, publicada pela Belles Lettres, p. 157.

²⁶ Cf. HUNTER (1985), p. 95.

²⁷ *Senex hic maritus habitat; ei est filius./Is una cum patre in illisce habitat aedibus./Est ei quidam seruus, qui in morbo cubat.../Immo hercle uero in lecto, ne quid mentiar./Is seruos, sed*

Aparentemente, essa apresentação do enredo da peça traz informações restritas à trama, i. e., aos *quiproquós* que permeiam a ação. A platéia é informada tanto sobre os personagens principais (o velho casado com tendências adúlteras, a menina que fora abandonada), quanto sobre o motivo da disputa entre o velho e seu filho (isto é, o amor pela escrava Cásina). Contudo, é importante atentarmos ao modo como os dados da intriga se apresentam: ao observarmos mais de perto a linguagem usada no prólogo, podemos perceber que Plauto recorre várias vezes a termos militares ao apresentar a referida intriga entre pai e filho. Por exemplo, emprego de vocábulos como *armiger* (“escudeiro”), *legiones* (“legiões”), *adlegauit* (“delegou”)²⁸, *ablegauit* (“afastou”, “desterrou”, “exilou”)²⁹, *excubias* (“guardião”)³⁰, entre outros, conferem um tom bélico à disputa familiar. É de se esperar que o uso desse tipo de metáfora fosse reconhecido pelo público em geral e valorizasse o efeito humorístico desse tema de disputa entre as gerações³¹ recorrente na Comédia Nova.

Para obter o exagerado tom bélico, há outros artifícios a que recorre nosso poeta. O próprio nome da *matrona* Cleóstrata (Cleostrata) traz em si uma relação com a guerra. Formado pelos vocábulos gregos *κλέος* (“glória”) e *στράτος* (“exército”), o seu nome significaria algo como “a glória do exército” ou “exército glorioso”³². Talvez, esse aspecto passasse despercebido ao público

*abhinc annos factum est sedecim./Quom conspicatust primulo crepusculo/Puellam exponi. Adit extemplo ad mulierem./Quae illam exponebat; orat, ut eam det sibi./Exorat, aufert, detulit recta domum./Dat erae suae, orat ut eam curet educet./Era fecit, educauit magna industria./Quasi si esset ex se nata, non multo secus./Postquam ea adoleuit ad eam aetatem ꞑ, ut uiris/Placere posset, eam puellam ꞑ hic senex/Amat efflictim ꞑ et item contra filius./Nunc sibi ꞑ uterque contra **legiones** parat/Paterque filiusque clam alter alterum./Pater **adlegauit** uilicum, qui posceret/Sibi istanc uxorem; is sperat, si ei sit data./Sibi fore paratas clam uxorem **excubias** foris./Filius is autem **armigerum** adlegauit suum./Qui sibi eam uxorem poscat; scit, si id impetret./Futurum quod amat intra praeseptis suas./Senis uxor sensit uirum ꞑ amori operam dare;/Propterea ꞑ una consentit cum filio./Ille autem postquam filium sensit suum/Eandem illam amare et esse impedimento sibi./Hinc adulescentem peregre ablegauit pater./Sciens ei mater dat operam absentis tamen. (v. 35 – 63)*

²⁸ Cf. OLD *adlegare*, sentido 1) to send away on a mission.

²⁹ Cf. OLD *ablegare* sentido a) to elect, admit or recruit.

³⁰ Cf. OLD *excubiae*, sentido 2) a body of soldiers, etc. keeping watch, a guard.

³¹ Sobre o uso de metáforas militares como tendência em Plauto (denominada “Glorifizierung”), cf. FRAENKEL (1960), p. 231 - 241. Sobre o conflito entre pai e filho na Comédia Nova, cf. Hunter (1985), p. 95 – 109.

³² Deve-se considerar que o nome pode não ter sido invenção plautina, estando presente, então, no original grego de Dífilo. Contudo, acreditamos que mesmo nesse caso, o fato de o autor romano ter optado por sua manutenção já aponta para uma preocupação em ressaltar essa metáfora, que se mostrará importante para o desenvolvimento da ação.

que não conhecesse bem o idioma grego.³³ Contudo, nos parece que as brincadeiras envolvendo a personagem e o imaginário bélico não seriam prejudicados por esse fato, visto que a construção do *ethos* guerreiro da personagem vai além do nome em si, envolvendo sobretudo sua desenvoltura ao longo da ação.

Em *Cásina*, nomes fazem mais do que nomear

Assim como o termo *Cleostrata* evoca um sentido militar, outros personagens de *Cásina* começam a ser construídos já na denominação³⁴. O jovem apaixonado, que nem sequer aparece em cena, já traz em seu nome seu destino: *Euthynicus*, termo formado pelos vocábulos gregos εὐθύς (“direto”) e νίκη (“vitória na batalha”), denotaria o “vencedor”. O curioso aqui é que o público só conhecerá o nome do jovem perto do fim da peça (mais especificamente no verso 1014), embora o sucesso do apaixonado já tenha sido anunciado antes mesmo de a ação propriamente dita se iniciar, isto é, já no prólogo (v. 81 - 83)³⁵.

No que diz respeito às personagens femininas, não só Cleóstrata levaria suas características principais no próprio nome. Outros personagens femininos, a saber, Cásina, Pardalisca e Mirrina, também merecem destaque nesse ponto. Como comentamos anteriormente, o nome *Cásina* remeteria ao odor agradável, desejável da canela. O termo *Myrrhina*, que dá nome à vizinha e amiga da esposa do velho Lisidamo, parece remeter à *myrrha*, um tipo de perfume³⁶. Ambas contrastam com *Pardalisca*, nome da escrava da *matrona* Cleóstrata, o qual retomaria *pardalis*, diminutivo do grego *párdalis*, significando “pequeno

³³ Muitas das brincadeiras plautinas, no entanto, dependeriam do pressuposto de que o público romano da época conhecesse o grego. Sobre o uso de vocabulário grego em Roma, cf. MEILLET (1933), p. 177 – 187.

³⁴ Franko chama a atenção para o especial cuidado de Plauto com a caracterização dos personagens por meio de seus nomes na comédia em estudo: “While Plautus generally gives his characters names appropriate to their personalities, names in *Casina* do much more than reflect disposition. Names in *Casina* reinforce the recurrent imagery of the play and in doing so they underscore the successes and failures of all the characters”. Cf. FRANKO (Oct. - Nov., 1999), p. 10.

³⁵ Os versos esclarecem que Cásina, na verdade, é uma ateniense livre e ainda afirmam que a jovem não faria nenhum ato desonroso. Dessa maneira, presumiria-se que a única solução plausível para a disputa é o casamento com o rapaz apaixonado.

³⁶ Cf. OLD: *murrinus*, “relativo a mirra”. Cf. também W. T. MACCARY; M. M. WILLCOCK (1976), p. 95.

leopardo”³⁷. Como vemos, essas personagens têm seus nomes associados, de alguma maneira a aromas e perfumes. Estudiosos que já se dedicaram à questão dos nomes e, eventualmente, de outras referências a odores nessa peça de Plauto, tendem a considerar que o autor pretendia estabelecer uma relação bastante aguda entre as sensações olfativas e motivos sexuais³⁸. No entanto, embora ainda não tenhamos realizado uma análise mais profunda dos efeitos poéticos dos termos que denotam odores, acreditamos que outras relações possam ser estabelecidas para além da construção de uma imagem sexual. Por exemplo, temos o parentesco entre Cásina e Mirrina - que, como saberemos ao fim da peça (v. 1012 - 1014), são mãe e filha - que parece já estar sugerido pela similaridade na composição de seus nomes.³⁹

Mulheres em ação

Singulares efeitos humorísticos e poéticos envolvendo os personagens femininos abundam na peça em estudo. Além de estarem relacionados aos nomes das personagens, tais efeitos aparecem também nas passagens em que podemos notar uma peça dentro da peça - fenômeno tratado mais recentemente também nos estudos sobre “metateatralidade”⁴⁰. Destacamos dois momentos em que personagens femininas assumem, ora o papel de espectadora, ora o papel de dramaturgo.

Quando Lisidamo percebe que sua esposa está agindo contra ele para favorecer o filho na disputa por Cásina, o velho propõe que se faça um sorteio da escrava entre os escravos Olímpio e Calino, os supostos interessados - que, na verdade, só agem por ordens de seus donos, respectivamente, o velho e o jovem. Realizado o sorteio, Lisidamo sai em vantagem, visto que seu escravo ganha o prêmio, ou seja, o direito de se casar com a desejada escrava. Cleóstrata, ao sofrer esse revés, logo providencia sua tática para impedir que o seu marido fique com Cásina. Junto com sua escrava Pardalisca, planeja um “falso” casamento, já que a noiva será em verdade o escudeiro do seu jovem filho, travestido de mulher. Como parte do plano para enganar o velho,

³⁷ Segundo Franko, a relação de *párdalis* com um aroma seria menos direta, já que se teria de retomar, primeiramente, o sentido de leopardo e, só então surgiria a associação com a crença de que o hálito do animal teria um aroma exótico. Cf. FRANKO (Oct. - Nov., 1999), p.10.

³⁸ Nesse sentido, cf. FRANKO (Oct. - Nov., 1999) e C. CONNORS (1997).

³⁹ Não apenas porque ambos remetem a perfumes, mas também pela maneira como os vocábulos são compostos, já que recebem o sufixo *-ina* em sua derivação: enquanto *Casina* parece derivar de *Casia*, *Myrrhina* viria de *Myrrha*. Podemos também citar, entre outras semelhanças, o número de sílabas Cf. FRANKO (Oct. - Nov., 1999), p. 10.

⁴⁰ Cf. M. BARCHIESI (1969); PETRONE (1983); SLATER (2000); I. T. CARDOSO (2005).

Pardalisca sai de dentro da casa fingindo correr, em pânico, de Cásina, que estaria fora de controle:

Lisidamo: (...) Que tumulto é esse aí dentro?

Pardalisca: Ficaré sabendo, me ouça. Algo mal e péssimo é o que, aqui, agora mesmo, em nossa casa, sua escrava começou a tramar de uma forma que não convém à moral ática.

Lisidamo: O que se passa?

Pardalisca: O temor paralisa a língua.

Lisidamo: Será que posso saber de você o que se passa ali?

*Pardalisca: Eu direi (...)*⁴¹

Nesse momento a engenhosa escrava conta o que presenciara, colocando-se como uma espectadora dos acontecimentos passados no interior da casa. A confusão em torno do casamento ainda proporciona outra oportunidade para que Pardalisca assista a uma “cena” que ela admite ser muito engraçada. Observe-se como ela compara as trapaças do enredo às peças que se assistiam nos jogos dos festivais (*ludos...festiuos*):

*Pardalisca: Por Pólux, acho que, nem em Némea, nem em Olímpia, jamais aconteceram jogos tão festivos (ludos festiuos) quanto as peças risíveis (ludi ludificabiles) que acontecem aqui dentro.*⁴²

É interessante observar que essa escrava parece exercer, por vezes, o papel de espectadora e em outros momentos, o papel de dramaturgo. Cabe lembrar que, de modo geral, o personagem que assume tipicamente esse papel é o *seruus callidus* (numa tradução mais literal, “o escravo calejado”). Em nossa peça, pelo menos até meados da ação, temos esse papel “metateatral” da trama (isto é, um personagem fazendo às vezes de dramaturgo, bolando planos e criando situações) atribuído ao *senex amator*. Com o intuito de ficar com a escrava Cásina, o velho planeja a cena do sorteio, assumindo a criação de uma artimanha. No entanto, na segunda metade da ação, Cleóstrata e Pardalisca é que tomarão as rédeas da ação e passarão a idealizar situações que as favoreçam, utilizando-se de uma grande inventividade, característica apresentada como marcadamente feminina na peça.

Essa característica também é enfatizada em termos “metateatrais”, em especial na passagem seguinte:

⁴¹ *Lysidamus: (...) Quid intus tumulti fuit? /Pardalisca: Scibis, audi. /Malum pessimumque hic modo intus apud nos /tua ancilla hoc pacto exordiri coepit, /quod haud Atticam condecet disciplinam. /Lysidamus: Quid est id? /Pardalisca: Timor praepedit dicta linguae. /Lysidamus: Possum scire ego istuc ex te quid negotist? /Pardalisca: Dicam. (...)* (v. 649 – 654)

⁴² *Pardalisca: Nec pol ego Nemeae credo, neque ego Olympiae, /neque usquam ludos tam festiuos fieri /quam hic intus fiunt ludi ludificabiles.* (v. 759 – 761). Atente-se aqui aos dois sentidos de *ludi* aludidos: “zombaria” e “peça de teatro”.

*Mirrina: Vez alguma um poeta compôs uma artimanha mais bem bolada que esta bolada por nós.*⁴³

Como vemos, aqui o personagem compara a criatividade das mulheres da peça com a de um *poeta*. Tem-se, pois, um personagem que se equipara ao autor do texto que representa.⁴⁴ Dessa forma, quer pelo personagem pivô (*Casina*), quer sobretudo pelos personagens dramaturgos, a trama constrói-se de tal maneira a destacar de modo especial personagens que em outras peças não recebem tanto realce: as mulheres.

Assim, seja no papel da típica *matrona* plautina (esposa ciumenta), seja num papel contrário (a esposa submissa), seja ainda, na inventividade da escrava, ou, até mesmo, na figura de uma falsa mulher, os personagens femininos de *Cásina* chamam a atenção dos leitores modernos, e, provavelmente, também cativariam o público da época.⁴⁵

Referências Bibliográficas:

- PLAUTUS (1976). *Casina*, Edited by W. T. MacCary and M. M. Willcock, Cambridge University Press, Cambridge.
- _____. (1993). *Menaechmi*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PLAUTE (1996). *Bacchides – Captivi – Casina*, Volume II, Edição e tradução de Alfred Ernout, Les Belles Lettres, Paris.
- Thesaurus Linguae Latinae*. (1900 – 2003). Teubner, Leipzig.
- ABEL, K. (1955). *Die Plautusprologue*. Frankfurt am Main.
- BARCHIESI, M. (1969). “Plauto e il metateatro antico”, *Il Verri*, Vol. 31, p. 113 – 130.
- BEARE, W. (1964). *The Roman Stage. A History of Roman Drama at the Time of Republic*, Methuen & Co. Ltd, London.
- CARDOSO, I. T. (2005) *Ars Plautina*, Tese de Doutorado, DLCV – USP.
- _____. (2006). *Estico de Plauto*, Editora da Unicamp, Campinas.
- CONNORS, C. (1997). “Scents and sensibility in Plautus’ *Casina*”. *C. Q.*, V. 47, p. 305 – 309.
- CONTE, G.B. (1994). *Latin Literature – A history*, The John Hopkins University Press, Baltimore, Londres.
- DUCKWORTH, G.E. (1971). *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment.*, Princeton University Press, Princeton.
- FRAENKEL, E. (1960). *Elementi Plautini in Plauto*, La Nuova Italia, Florença.

⁴³ Myrrhina: Nec fallaciam astutiorum ullus fecit/Poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis. (v. 860 -861)

⁴⁴ Além dessa passagem, temos o termo *poeta* é usado nesse sentido em *Pseudolus*, v. 401 – 405. Em outras peças, a referência a um personagem dramaturgo é menos direta. Cf. BARCHIESI (1969), p. 113 - 130; PETRONE (1983); CARDOSO (2005).

⁴⁵ Essas e outras observações foram expostas de maneira um pouco mais aprofundada em nosso projeto de mestrado que propõe a tradução da peça para o português brasileiro, buscando, entre outros resultados, a percepção mais contundente dos efeitos humorísticos e péticos. Para tanto, será necessário observar fatores distintos, como por exemplo, possíveis interferências pós-plautinas (pressupostas a partir do prólogo); aspectos de teatro dentro do teatro presentes no texto; a revisão do estatuto do público para quem Plauto compunha; o tratamento cauteloso da linguagem plautina.

- FRANKO, G. F. (Oct. - Nov., 1999). "Imagery and Names in Plautus' "Casina". *The Classical Journal*, Vol. 95, No. 1, p. 1-17.
- HUNTER, R.L. (1985). *The new comedy of Greece & Rome*. Cambridge U. P., Cambridge.
- JOCELYN, H.D. (2001). "Gods, cult and cultic language in Plautus' Epidicus". In: AUHAGEN, U (2001), *Studien zu Epidicus*. Gunter Narr Verlagen, Tübingen, p.262-96.
- MEILLET, A. (1933) *Esquisse d'une histoire de la langue latine*, Hachette, Paris.
- MOORE, T. (1998). *The theater of Plautus*. University of Texas Press :Austin.
- PARATORE, E. (1983). *História da literatura latina*, Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa.
- PETRONE, G. (1983). *Teatro antico e inganno: funzioni plautine*, Palumbo Editore Palermo.
- SLATER, N.W. (2000). *Plautus in Performance – The theatre of the mind*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam.
- TALADOIRE, B. A. (1957). *Essai sur le comique de Plaute*. Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, Monaco.