

CAROL MARTINS DA ROCHA

“Perfume de mulher”: riso feminino e poesia  
em *Cásina*

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Linguística, na área de Letras Clássicas.

Orientadora: Profa Dra. Isabella Tardin Cardoso

CAMPINAS  
2010

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

R582p

Rocha, Carol Martins da.

"Perfume de mulher" : riso feminino e poesia em Cásina / Carol Martins da Rocha. -- Campinas, SP : [s.n.], 2010.

Orientador : Isabella Tardin Cardoso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Plauto, 254a.C.-184a.C. Cásina – Crítica e interpretação. 2. Mulheres no teatro. 3. Metateatro. 4. Literatura latina. 5. Produção de significado. I. Cardoso, Isabella Tardin, 1971-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

tjj/iel

Título em inglês: "Scent of a woman": feminine laugh and poetry in Casina.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Plautus; Casina; Metatheater; Women in theater; Latin literature.

Área de concentração: Lingüística.

Titulação: Mestre em Lingüística.

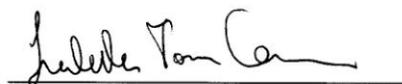
Banca examinadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso (orientadora), Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto, Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner. Suplentes: Profa. Dra. Patrícia Prata, Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila.

Data da defesa: 12/03/2010.

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Lingüística.

BANCA EXAMINADORA:

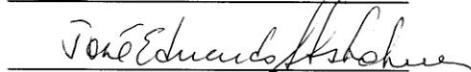
Isabella Tardin Cardoso



João Angelo Oliva Neto



José Eduardo dos Santos Lohner



Patrícia Prata

\_\_\_\_\_

Robson Tadeu Cesila

\_\_\_\_\_

IEL/UNICAMP  
2010

## AGRADECIMENTOS

Ao fim de mais uma etapa, muitos são os agradecimentos devidos. Aos que não foram contemplados nominalmente aqui, mas que de alguma forma contribuíram para a conclusão deste trabalho, *gratias uobis ago*.

Primeiramente, agradeço aos meus avós, que sempre ajudaram com muito amor e carinho na minha criação. Aos meus pais Célia e Nivaldo, que me ensinaram valores como retidão e honestidade, e que sempre serão meu exemplo de vida. Aos meus irmãos, Maurício e Ricardo, pela amizade.

Agradeço também aos meus amigos que souberam compreender os momentos de ausência e a impossibilidade de, por vezes, lhes dedicar a atenção devida. Agradeço especialmente a Ana Carolina e sua família por sempre terem me acolhido de forma muito especial.

Aos professores do Instituto de Linguagem e, sobretudo, aos professores do Departamento de Letras Clássicas, agradeço o exemplo de dedicação e empenho no trato com os estudos aos quais se entregam.

Agradeço à FAPESP pelo auxílio financeiro e confiança dedicados a esta pesquisa de Mestrado.

À Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso, devo agradecer pela orientação, que teve início ainda em minha Graduação. Agradeço pelo olhar zeloso e exigente que dedicou ao meu trabalho e também pelos momentos em que a observação se deu de maneira mais afastada, permitindo-me crescer ainda mais. Cabe expressar ainda minha gratidão pelo exemplo de mulher batalhadora e persistente, que sempre me inspirou.

Agradeço ao Prof. Dr. João Angelo de Oliva Neto (FFLCH/ USP) e ao Prof. Dr. José Eduardo dos Santos Lohner (FFLCH/ USP) pela participação no Exame de Qualificação e na banca de defesa dessa dissertação. Sem dúvida, suas preciosas observações foram fundamentais para a conclusão deste trabalho. Agradeço ainda à Profa. Dra. Patrícia Prata (IEL/ Unicamp) e ao Prof. Dr. Robson Tadeu Cesila (FFLCH/ USP) por participarem da banca como suplentes. Ao Prof. Robson agradeço ainda pela ajuda com dúvidas banais, mas relevantes para a finalização de todo o processo envolvido nesse Mestrado.

A Lilian Nunes da Costa, que também se dedica ao estudo da obra plautina, agradeço a amizade e a oportunidade de discutir temas em comum ao longo de nossas pesquisas de Mestrado.

Aos integrantes do grupo de pesquisa “Estudos sobre o Teatro Antigo”, liderado pelas Profas. Dras. Adriane da Silva Duarte e Zélia Ladeira Veras de Almeida Cardoso, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, agradeço pela oportunidade de participar de interessantes discussões de temas relacionados ao teatro romano e grego.

Agradeço ao DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst) pela bolsa concedida ainda na Graduação que me possibilitou estadia na Alemanha e aprimoramento dos meus conhecimentos da língua alemã, que contribuíram para a leitura de bibliografia pertinente a essa pesquisa.

Às funcionárias da biblioteca do IEL, Bel, Cidinha e Loide, que sempre me atenderam com muito carinho e atenção, obrigada.

Por fim, um agradecimento especial a Fernando, companheiro de todas as horas, sem o qual certamente a realização deste trabalho não teria sido possível. Agradeço a

paciência, a compreensão e as leituras que contribuíram para o aprimoramento deste material.

“Nothing therefore seems more hopeless than the attempt to criticize this amorphous assembly of perpetual change we call theatre. If, as someone improving on Heraclitus suggested, you cannot even step into the same river *once*, how are we to interpret and criticize our experience of theatre?”

Niall W. Slater, *Plautus in Performance – The Theatre of the Mind*

## RESUMO

A peça *Cásina* (*Casina*), provável produção do fim da carreira do poeta romano Tito Mácio Plauto (III–II a.C.), carece de observação mais atenta no cenário mais recente dos estudos sobre o autor. É notável que essa comédia, ao que sabemos, não tenha recebido anteriormente tradução em nosso país, sobretudo porque um passar de olhos pelas intrigas e confusões da peça, já nos revela uma infinidade de aspectos da poesia plautina. Em muitos casos se trata de características sutis, muitas das quais têm passado despercebidas para a maioria dos críticos, que notaram sobretudo brincadeiras mais explícitas ali presentes, envolvendo inclusive travestimento e referências a partes pudicas. Como pretendemos ressaltar, outros recursos humorísticos e poéticos abundam em *Cásina*: desde o próprio nome dos personagens até passagens em que podemos notar teatro dentro do teatro (fenômeno tratado mais recentemente como “metateatralidade”). A trama, mesmo que típica do drama plautino, constrói-se de tal maneira a destacar de modo especial personagens que em outras peças não recebem tanto realce: as mulheres. 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. Nossa tradução e análise da peça buscam, entre outros resultados, proporcionar a percepção de tais efeitos humorísticos e poéticos. Para tanto será necessário observar fatores distintos: possíveis interferências pós-plautinas (pressupostas a partir do prólogo); aspectos de teatro dentro do teatro presentes no texto; o tratamento cauteloso da linguagem plautina.

**Palavras-chave:** Plauto, *Casina*, comédia, metateatro, mulheres, literatura latina.

## ABSTRACT

The play *Casina* (*Casina*), probably a production of the end of the Roman poet's career Titus Maccius Plautus (III–II b. C.), lacks a more exhaustive observation in the recent scenario of the studies about the author. It is noteworthy that, as far as I know, this comedy hadn't received any translation in our country, above all because a look over to the *Casina*'s intrigues and confusions may reveal an infinity of instigating aspects of Plautine poetry. In many cases, subtle characteristics haven't received a proper treatment by the critics that have noted above all tricks more explicit there, involving cross-dressing and references to chaste parts. As I intend to highlight, other humorous and poetics resources also abound in *Casina*: since the speaking names of the characters until passages where one may note play-within-the-play (phenomenon treated more recently as "metatheater"). The plot, although typical in the Plautine drama, is built in such a way that emphasizes specially characters that in other plays don't receive much attention: the women. As the typical Plautine *matrona* (the jealous wife) or in an opposite role (the submissive wife), or, in the inventivity of the female slave, or even in the image of a false woman, the feminine characters of *Casina* drawn attention of the modern readers and, probably, should have delighted the public of the Plautine epoch. The translation and analysis here proposed aim, among other results, to provide the perception of such humorous and poetics effects. In order to accomplish this task it will be necessary to observe different elements: possible post-Plautine interventions (noted from the prologue); aspects of play-within-the-play noticeable in the text; the cautious treatment of the Plautine language.

**Key-words:** Plautus, *Casina*, comedy, metatheater, women, Latin literature.

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	1
2. “PERFUME DE MULHER”	7
3. O POETA E SUA OBRA	13
4. ENREDO	21
5. PERSONAGENS DE <i>CÁSINA</i> E O REPERTÓRIO PLAUTINO	27
5.1. <i>Senes</i>	27
5.1.1. Caracterização do <i>senex amator</i>	28
5.1.2. Os <i>senes amatores</i> de Plauto	28
5.1.3. Lisidamo entre os <i>senes amatores</i> da comédia plautina	35
5.2. <i>Matronae</i>	36
5.2.1. Cleóstrata e seus motivos	38
5.2.2. <i>Matronae</i> em ação	43
5.3. <i>Serui</i>	45
5.3.1. Olímpio <i>versus</i> Calino	46
5.3.2. Pardalisca: <i>serua callida</i>	49
6. <i>CÁSINA</i> ILUSÓRIA	55
6.1. Tudo é faz de conta	55
6.2. <i>Blandior eloquere</i> : o vocabulário do prazer	62
6.2.1. Erotismo dramático	66
6.3. Sob direção feminina	67
6.4. <i>Ludi festiui</i>	71
7. SOBRE A TRADUÇÃO	77
7.1. A versão da linguagem cômica	77
7.2. A língua grega na peça plautina	79
8. TRADUÇÃO BILÍNGÜE	81
8.1. <i>Casina</i>	81
8.2. <i>Cásina</i>	131
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	213

<b>9.1. Referências</b>	213
<b>9.2. Bibliografia</b>	219

## 1. INTRODUÇÃO

Dentre o repertório das 21 comédias de Plauto, a peça *Cásina* chamou-nos a atenção, num primeiro momento, pelo destaque dado aos personagens femininos da trama. As mulheres de *Cásina* agem muito mais ativamente do que a maioria das *feminae* plautinas. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, contudo, a percepção de outros aspectos nos demonstrou mais uma vez a exuberância da poesia plautina.

A presente dissertação é composta pela tradução da peça e por um estudo introdutório. No estudo, nossa abordagem procurou evidenciar a maneira como a construção da trama de *Cásina* vai, pouco a pouco, propiciando um ambiente favorável à soberania feminina (sempre tendo em mente o quadro das convenções da comédia nova) – no que diz respeito tanto à ação, quanto à diversão. Neste momento, não tratamos de alguns aspectos que exigiriam atenção maior do que a adequada a esta fase da pesquisa como, por exemplo, a revisão do conceito de metateatro (empregado por vezes no estudo e nas notas de rodapé) que recebeu diferentes acepções desde seu surgimento.

Nos próximos capítulos trataremos primeiramente da relação entre um dos principais temas da comédia – os aros e seus reflexos – e a ação dos personagens. Em seguida, apresentaremos uma breve exposição da biografia plautina, partindo de elementos presentes na peça em estudo que possam engatilhar discussão interessante sobre o assunto, seguida pelo resumo do enredo de *Cásina*. Trataremos então dos tipos plautinos presentes nesta peça – os *senes*, as *matronae* e os *serui* – discutindo sua caracterização em relação a outros personagens do mesmo tipo nas demais peças plautinas, bem como a importância da construção específica desses tipos em *Cásina*.

Na conclusão do estudo, discutiremos a presença, ao longo do enredo da comédia em apreço, de passagens chamadas por diversos estudiosos plautinos de metateatrais. A presença de elementos relacionados ao metateatro parece criar dentro do plano ilusório, já característico do teatro, uma nova camada de ilusão. A idéia é indicar de que maneira a sucessão desses elementos em *Cásina* contribui para a construção de uma nova camada de ilusão dentro dessa peça. Aqui, cria-se uma nova peça na peça já existente, o que acaba por destacar a ação dos personagens femininos.

Em seguida, a tradução procura evidenciar, sobretudo nas notas de rodapé, aspectos que podem contribuir para uma melhor apreciação da peça, por parte do público mais familiarizado ou não com a obra plautina.

É importante dizer que no texto que se segue, por vezes, apresentamos problemas discutidos anteriormente em apresentações proferidas em eventos científicos de que participamos ao longo do desenvolvimento da pesquisa de Mestrado. Quando é o caso, indicamos que se trata de material publicado, que foi incorporado na redação final da dissertação.

Passamos agora a esclarecer aspectos formais do material apresentado. O texto latino que seguimos é o da edição de Ernout. No caso de alguma divergência, indicamos em nota a lição que preferimos adotar. A referência às edições que consultamos seguem a seguinte lista:

Ernout

*Plaute*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1996, tomo II.

MacCary; Willcock

*Casina*. Edited by W. T. MacCary and M. M. Willcock. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Chiarini

*Casina*. Introduzione, traduzione e note a cura di Gioachino Chiarini. Roma: Carocci Editore, 1998.

Paratore

*Tutte le Commedie*. A cura de Ettore Paratore. Texto latino a frente. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1992, vol. II.

Nixon

*Plautus*. With an English translation by Paul Nixon. Cambridge: London, 1988, tomo II.

Pereira do Couto

*Cásina*. Introdução, tradução do latim e notas de Aires Pereira do Couto. Lisboa: Edições 70, 2006.

Questa

*Casina*. Edidit Caesar Questa. Sarsinae et Urbini: QuattroVenti, 2001.

Remissões às obras de referência seguem a seguinte lista:

*OLD*

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

*OCCL*

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

*ThLL*

*THESAURUS LINGVAE LATINAE*. Leipzig: Teubner, 1900 – 2003.

Grimal

GRIMAL, P. *Diccionario de Mitologia Griega y Romana*. Tradução para o espanhol de Francisco Payards. 6ª edição. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1979.

Houaiss

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

Saraiva

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo Dicionário Latino-português*. 12ª edição. Belo Horizonte: Garnier, 2006.

Torrinha

TORRINHA, F. *Dicionário Latino-português*. 2ª edição. Porto: Editora Porto, 1998.

As peças de Plauto foram referidas de acordo com as seguintes abreviações e títulos em português:

Títulos das peças de Plauto

<i>Amphitruo</i>	<i>Anfitrião</i>	<i>Am.</i>
<i>Asinaria</i>	<i>Asinária (A Comédia dos Asnos)</i>	<i>As.</i>
<i>Aulularia</i>	<i>Aululária</i>	<i>Aul.</i>
<i>Bacchides</i>	<i>Báquides</i>	<i>Bac.</i>
<i>Captiui</i>	<i>Os Cativos (Os Prisioneiros)</i>	<i>Capt.</i>
<i>Casina</i>	<i>Cásina</i>	<i>Cas.</i>
<i>Cistellaria</i>	<i>Cistelária (A Comédia das Cestas)</i>	<i>Cist.</i>
<i>Curculio</i>	<i>Gorgulho (Caruncho)</i>	<i>Cur.</i>
<i>Epidicus</i>	<i>Epídico</i>	<i>Epid.</i>
<i>Menaechmi</i>	<i>Menecmos</i>	<i>Men.</i>
<i>Mercator</i>	<i>O Mercador</i>	<i>Mer.</i>
<i>Miles Gloriosus</i>	<i>O Soldado Fanfarrão</i>	<i>Mil.</i>
<i>Mostellaria</i>	<i>Mostelária (A Comédia do Fantasma)</i>	<i>Mos.</i>
<i>Persa</i>	<i>Persa</i>	<i>Per.</i>
<i>Poenulus</i>	<i>Poênulo</i>	<i>Poen.</i>
<i>Pseudolus</i>	<i>Psêudolo</i>	<i>Ps.</i>
<i>Rudens</i>	<i>O Cabo</i>	<i>Rud.</i>
<i>Stichus</i>	<i>Estico</i>	<i>St.</i>
<i>Trinummus</i>	<i>Trinumo</i>	<i>Trin.</i>
<i>Truculentus</i>	<i>Truculento</i>	<i>Truc.</i>
<i>Vidularia</i>	<i>Vidulária</i>	<i>Vid.</i>

A referência a outras obras latinas segue a lista de abreviaturas do *Oxford Latin Dictionary*.

## 2. “PERFUME DE MULHER”

No título do presente trabalho “‘Perfume de mulher’: riso feminino e poesia em *Cásina*” fazemos uma brincadeira que se refere, de um lado, ao filme italiano *Profumo di donna* (1974) – dirigido por Dino Risi –, que, mais tarde, recebeu releitura do diretor americano Martin Brest, lançada em 1992 com o título *Scent of a woman*. De outro, a menção ao perfume remete também a “Miss Fragrance”, feliz tradução em língua inglesa sugerida por Gratwick<sup>1</sup> para o título da comédia alvo de nosso estudo, *Cásina*<sup>2</sup>. De autoria do poeta romano Tito Mácio Plauto (séc. III-II a.C.)<sup>3</sup>, a peça teria sido composta, segundo estudiosos modernos, por volta de 184 a.C.<sup>4</sup> A proposta do estudioso se refere ao substantivo comum latino *casia*, “canela”, ou “o perfume feito da canela”, provável origem etimológica do vocábulo *casina*<sup>5</sup>, que, na comédia em questão, além de dar origem ao próprio título da peça<sup>6</sup>, denomina uma escrava jovem e atraente, personagem pivô da disputa amorosa narrada.

Ora, o nome do personagem epônimo certamente chamaria atenção pela raridade: segundo o *ThLL*<sup>7</sup>, o termo *Casina* é registrado apenas na comédia em estudo<sup>8</sup> ou

---

<sup>1</sup> A sugestão consta de uma lista na introdução de sua edição de *Menecmos*, cf. Gratwick (ed.), *Menaechmi*, 1993, p. 6.

<sup>2</sup> *Cásina* está entre as peças de Plauto a cujos textos se tem acesso atualmente. Sobre a polêmica que envolve o número de peças que teriam sido escritas por Plauto, conferir o item “O poeta e sua obra”.

<sup>3</sup> Sobre as discussões relacionadas à biografia plautina, conferir o item “O poeta e sua obra”.

<sup>4</sup> A data 185 ou 184 a.C. (a última coincide com o suposto ano da morte do dramaturgo) para a composição de *Cásina* se baseia, sobretudo, em suposta alusão (v. 976 e ss.) à lei contrária às cerimônias cultuais a Baco (*senatus consultus de bachanalibus*), promulgada em 186 a.C. (cf. MacCary; Willcock, 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*), por exemplo. Exceções são as peças *Estico* e *Psêudolo*, que chegaram aos dias atuais com notas de produção, indicando a data em que teriam sido apresentadas (200 a.C. e 191 a.C., respectivamente). Para lista completa da (polêmica) cronologia aventada, cf. Paratore, *História da literatura latina*, 1983, pp. 43-44.

<sup>5</sup> O *OLD*, no sentido 1a, abona a probabilidade de *casia* nomear árvore do gênero *Cinnamomum* (cf. PLIN. *Nat.* 10, 4; 12, 95); no sentido 1b, aponta o uso do extrato de tal árvore em medicina e em perfumaria. No segundo sentido, cita-se a passagem plautina, *Cur.* 101.

<sup>6</sup> Gratwick nos adverte sobre o fato de que não se pode dizer que os títulos das comédias plautinas remanescentes provenham de fato da época em que Plauto as compusera, nem mesmo que os títulos outrora tivessem a função de resumir a idéia central da obra, que hoje lhes atribuímos (Gratwick, *op. cit.*, 1993, p. 6). Todavia, ainda que o título *Cásina* seja acréscimo pós-plautino, não se pode negar que referir ao perfume de mulher é coerente com alguns aspectos comédia em estudo.

<sup>7</sup> *Supplementum Nomina Propria Latina*, vol. II, fasc. II, Leipzig: Teubner, 1989, p. 226: “*nomen ancillae in comoedia Plautina eiusdem nominis*, cf. K. Schmidt, *Hermes* 37, 359”.

em textos de gramáticos, vários deles a ela referentes<sup>9</sup>. Isso corrobora a impressão de que se teria aqui mais um eloqüente nome plautino, *i.e.*, um nome próprio cujo significado etimológico é explorado na obra<sup>10</sup>. De fato, constatamos que no texto da peça a relação entre o referido nome próprio e tal especiaria pode ser subentendida principalmente em duas passagens. Na primeira, Lisidamo, apaixonado pela escrava, fala do amor como *tempero* (*condimentum*, v. 219). Na segunda, mais adiante (v. 814), outro personagem<sup>11</sup> usa o verbo *obolere* (“exalar cheiro de”, “rescender a”) ao se referir jocosamente ao escravo que se disfarçara da ansiada Cásina: “já se sente o cheiro Cásino de longe!” (*iam oboluit Casinus procul*).

Chama a atenção também a ligação entre o nome de outros personagens e alguns aromas. O nome da vizinha e amiga da esposa do velho Lisidamo, *Myrrhina* (aportuguesado como “Mírrina”) parece derivar de *myrtus* (murta, espécie de arbusto) ou *myrrha* (mirra, espécie de perfume, incenso)<sup>12</sup>. Segundo Chiarini (p. 26), Plínio, o velho (23/ 24–79 d.C.), afirma (*História Natural*, XIV 92 e ss.), que, na época de Plauto, os romanos apreciavam um vinho fortemente aromatizado à base de mirra, chamado *murrina*; daí a sugestão do estudioso italiano de outra possível associação entre o nome de tal personagem e, no caso, uma bebida perfumada<sup>13</sup>. Já o nome da escrava da matrona Cleóstrata, *Pardalisca*, seria diminutivo de *pardalis*, “panterinha”. Aponta-se, ainda, uma associação possível com o termo *pardalium*, que, segundo o *OLD*, seria um tipo de perfume<sup>14</sup>. No entanto, a relação de *pardalis* com um aroma seria menos direta, já que seria

---

<sup>8</sup> O termo é registrado no próprio texto de *Casina*, cf. vv. 96, 108, 225, 254, 288, 294, 305, 322, 339, 365, 372, 428, 467, 470, 486, 533, 691, 751, 770, 891, 897, 915.916, 976, 977, 993, 1001, 1013.

<sup>9</sup> Cf. p. ex., VAR. L. 7, 104; GEL. 1,7, 11, 2.

<sup>10</sup> Sobre outros “nomes eloqüentes” (*speaking names*) em Plauto, conferir, por exemplo, a edição de Gratwick para a peça *Menecmos* (Gratwick, *op. cit.*, 1993, p. 10) e o estudo de I. T. Cardoso para a peça *Estico* (I. T. Cardoso, *Estico de Plauto*, 2006, pp. 32-43).

<sup>11</sup> A atribuição dessa fala é alvo de discussão entre os estudiosos. Entre os possíveis personagens aventados estão o grupo de flautistas, Calino, Pardalisca e Lisidamo. Para mais detalhes sobre essa discussão, conferir nota ao verso 814.

<sup>12</sup> Cf. Franko, “Imagery and Names in Plautus’ ‘Casina’”, *The Classical Journal*, v. 95, n. 1, Oct. - Nov., 1999, pp. 1-17. MacCary e Willcock (p. 95) apontam apenas a relação com *myrtus*.

<sup>13</sup> Poderíamos mencionar ainda que, dentre os nomes dos personagens plautinos, apenas dois apresentam a desinência de origem *-ino-*, ambos no feminino: *Casina* e *Myrrhina*. O fato de ambos os personagens fazerem parte da peça *Cásina* não parece ser irrefletido: ao fim da peça saberemos que a escrava Cásina é, na verdade, filha de Mírrina (Chiarini, p. 25).

<sup>14</sup> Cf. *OLD*: “*pardalium*: a kind of perfum, leopard – or panter – scent”.

necessário retomar, primeiramente, o sentido “leopardo”, e só então surgiria a associação com a crença de que o hálito do animal teria aroma exótico. Ainda quanto ao nome *Pardalisca*, tomado como diminutivo de *pardalis*, Chiarini afirma que se poderia associá-lo tanto ao odor característico do animal, usado para atrair a presa que em seguida é capturada, como aos ritos báquicos, já que a pantera era animal típico do cortejo de Dioniso. Para o editor italiano, ambas as associações têm referentes no enredo da peça: a menção aos ritos báquicos faz alusão ao final da comédia (sobretudo aos versos 979 e ss.) e a menção ao odor da pantera, ao motivo do perfume inebriante que encanta Lisidamo.

O tema dos odores, em geral agradáveis em *Cásina*, vai além dos nomes dos personagens e contagia também a ação da peça. Como já vimos, o perfume aromático da escrava que dá nome à peça é motivo de exaltação do velho Lisidamo. É logo na primeira fala que o *senex* enaltece seu alegado sentimento em relação à escrava, comparando o amor a um tempero (vv. 217-227). Sem perceber que Cleóstrata o está ouvindo, Lisidamo, que entra em cena todo perfumado, é só elogios aos efeitos do amor:

Lisidamo: Todas as coisas, eu acredito que o amor supera, e até as mais brilhantes entre as brilhantes, e não é possível lembrar que possa existir hoje algo que tenha mais sabor e mais graça. Muito me admira que os cozinheiros, que fazem uso de temperos, não usem justamente esse tempero, que vale mais que todos. Pois onde o amor estiver, como um tempero, acredito que <a comida> a todos agrada. E nada, em que não se misturar amor, pode ser temperado ou suave. O fel, que é amargo, ele há de tornar mel: de um homem amargurado, fará um charmoso e tranquilo. Essa conjectura eu faço mais pela minha própria experiência em casa do que pelo ouvir dizer. Pois, quanto mais amo Cásina, mais eu brilho, †brilho† e supero em esplendor o próprio Esplendor. Convoco todos os vendedores de perfumes; onde quer que haja um perfume delicioso, eu me perfumo para agradar a ela. E, pelo visto, eu agrado. (*Cas.* 217-227)

Vemos que o poder dos perfumes e do amor é notável até mesmo pela ordem em que as palavras aparecem em latim: na metade do verso 217 nota-se, em destaque, o termo *amor*, tendo à direita a expressão *omnibus rebus* (“todas as coisas”), e à esquerda, *nitribus nitidis* (“as mais brilhantes entre as brilhantes”), ambas superadas pelo amor.

Além disso, a todo momento, as comparações de Lisidamo entre amor, ora com coisas brilhantes, ora com temperos, ora com esplendor são marcadas por construções superlativas que exemplificam a primeira afirmação, a saber, que o amor está acima de tudo: *nitoribus nitidis* (v. 217, “as mais brilhantes entre as brilhantes”), *omnibus quod praestat* (v. 220, “que vale mais que todos”), *munditiis Munditiam* (v. 225, ‘supero em esplendor o próprio Esplendor’). Como vemos para o *senex amator* de *Cásina*, o amor, literalmente, vem antes (*anteuenire*, v. 217) de todas as coisas. É digna de menção também a enfática seqüência *unguentum/ unguor* (v. 226) e *placeam/ placeo* (v. 227), apresentada de forma quase simétrica (a frase toda é *ubicumque est lepidum unguentum, unguor, ut illi placeam; et placeo, ut uideor*), de modo que parece reforçar a assertiva quanto à influência dos bons aromas na situação amorosa.

Se por um lado os odores agradáveis propiciam bons momentos para Lisidamo, por outro lado o perfume também é motivo de infortúnio para o velho. Momentos depois da declamação de sua ode amorosa, Lisidamo encontra Cleóstrata, que rapidamente reprova as atitudes do marido:

Cleóstrata: [...] De onde vem, por favor, esse cheiro de perfume, hein?

Lisidamo: Ah! Estou perdido! Está claro que o miserável aqui foi pego. Será que desisto de tentar limpar a cabeça com o pálio? Que o bom Mercúrio o destrua, seu vendedor de perfumes, por que me deu estes!

Cle.: Mas o quê? Você, velho de nada, seu mosquito grisalho! Mal posso me conter para não lhe dizer as coisas que você merece! Em idade avançada, todo perfumado, descarado, andando por aí? (*Cas.* 236-240)

O indício para o “flagra” da esposa foi exatamente a aura perfumada de Lisidamo. O velho ainda cogita a hipótese de tentar se limpar com as vestes, mas percebe que tal atitude seria em vão: ele já fora pego. Ainda assim, Lisidamo se exime da culpa, invocando o deus Mercúrio para punir o vendedor de perfumes, culpado pelos problemas

que o excesso de aroma traz.<sup>15</sup> No entanto, Cleóstrata é irredutível e condena o marido pelo fato de, sendo já um senhor de idade, o velho andar perfumado pelas ruas.

No que diz respeito aos indícios que os odores podem revelar, destacamos ainda a ocorrência do verbo *subolere* (em *Cásina*, sempre na terceira pessoa do singular do indicativo presente).<sup>16</sup> Literalmente, o verbo significa “ter cheiro de”<sup>17</sup>, mas em todos os contextos em que ele é registrado na peça, notamos que o sentido é “ter algo errado”; daí nossa opção pela tradução “cheirar mal”, que retoma tanto o elemento olfativo, como a idéia de suspeita. Vemos então que mais uma vez Plauto une aspectos semânticos, *i. e.*, o sentido de algo que levanta suspeita, a elementos do enredo como a predominância do tema dos aromas, quer agradáveis, quer aqueles que revelam situações indesejadas.

Em outra passagem (vv. 725-732<sup>b</sup>) temos o emprego de outro verbo (*foetet*, também na terceira pessoa do singular do presente do indicativo), mas com o mesmo sentido do pertinente *subolet*. Lisidamo e Olímpio encontram-se momentos antes de o escravo entrar no quarto da “noiva” Cásina. A experiência de Olímpio com o odor que o velho exala não é das melhores:

Lisidamo: Fique aí, ainda que com essa cara de nojo.

Olímpio: Argh! Sua conversa me cheira mal.[...] “Oh my God!” Dá para se afastar de mim, se não quiser que eu vomite agora? (*Cas.* 727; 730<sup>b</sup>-732<sup>b</sup>)

Aqui a comicidade da cena certamente seria expandida pela movimentação do ator que faz o papel do escravo. No entanto, mesmo não considerando elementos da atuação, da qual não temos indicações concretas<sup>18</sup>, podemos perceber novamente o emprego estratégico de vocabulário relacionado a odores. A causa do enjôo de Olímpio

---

<sup>15</sup> Veremos perto do fim da peça (v. 979) que a delegação da própria culpa a outrem parece ser uma estratégia recorrente de Lisidamo. Naquela altura, o velho vai acusar as Bacantes de o terem desviado do caminho correto.

<sup>16</sup> São três os registros: versos 266, 277 e 554.

<sup>17</sup> Cf. *OLD*.

<sup>18</sup> Não sabemos, por exemplo, se os atores usariam máscaras. Se fosse esse o caso, excluiríamos qualquer movimento facial que aumentasse a comicidade da cena. Sobre o uso de máscaras no teatro plautino, conferir Beare (*The Roman Stage – a History of Roman Drama at the Time of Republic*, 1964, pp. 184-195; 264-266; 303-309); Duckworth (*The Nature of Roman Comedy – a Study in Popular Entertainment*, 1971, pp. 88-94) e Taladoire (*Essai sur le Comique de Plaute*, 1957, pp. 44-46).

seria o mau hálito de Lisidamo, que fora privado do jantar pela própria esposa (vv. 148-149). O odor é insuportável para o escravo, que ameaça vomitar. É de se supor que elementos cênicos fizessem saltar aos olhos ainda mais a persistência do aspecto semântico, agora relacionado ao verbo *foetet* (v.727, “cheira mal”), de um ato que parece suspeito.

Como pudemos notar, em *Cásina*, a relevância da temática dos aromas é essencial para o desenvolvimento da trama e contribui para o aumento da comicidade da peça. As evidências se dão logo no nome dos personagens, delineando o enredo antecipadamente e enfatizando elementos que aparecem no desenrolar da ação, e vão se sucedendo durante toda a trama, criando relações cômicas entre aspectos semânticos e cênicos.

### 3. O POETA E SUA OBRA

*Cásina* está entre as vinte e uma peças de Plauto a cujos textos se tem acesso atualmente.<sup>19</sup> No entanto, ao que parece, nem tudo que nos foi transmitido como texto da peça *Casina* constituiria obra própria do referido autor.

Isso porque se assume que a comédia foi objeto de *retractatio*, procedimento que em geral é caracterizado por intervenções (como, por exemplo, a expansão ou abreviação de passagens, a introdução de novas brincadeiras, ou ainda a substituição de versos) feitas no texto da peça no contexto de alguma representação cênica, ou seja, antes de sua fixação como texto no manuscrito.<sup>20</sup> Dessa maneira, as *retractationes* seriam provavelmente resultado de alterações feitas por atores ou diretores, tendo em vista reapresentações do texto plautino.

A classificação de prováveis alterações como *retractatio* não é registrada na própria Antiguidade; assim, tal assunção é fruto de análises modernas. Muitos estudiosos, sobretudo do século XIX, se dedicaram a um tipo de filologia que pretendia indicar na obra plautina elementos que seriam “originais” – *i.e.*, semelhantes ao modelo grego (em geral, idealizado<sup>21</sup>, já que nos restaram pouquíssimos vestígios das peças gregas em que Plauto teria se inspirado) – e aqueles que seriam “estranhos” à criação do próprio autor romano. A

---

<sup>19</sup> Enumeramos, em ordem alfabética, o nome latino e a tradução em português das 21 peças transmitidas nos principais manuscritos: *Amphitruo* (*Anfitrião*), *Asinaria* (*Asinária*), *Aulularia* (*Aululária*), *Bacchides* (*Báquides*), *Captivi* (*Os Cativos*), *Casina* (*Cásina*), *Cistellaria* (*Cistelária*), *Curculio* (*Gorgulho*), *Epidiculus* (*Epídico*), *Menaechmi* (*Menecmos*), *Mercator* (*O Mercador*), *Miles Gloriosus* (*O Soldado Fanfarrão*), *Mostellaria* (*Mostelária*), *Persa* (*Persa*), *Poenulus* (*Poênulo*), *Pseudolus* (*Psêdolo*), *Rudens* (*O Cabo*), *Stichus* (*Estico*), *Trinummus* (*Trinumo*), *Truculentus* (*Truculento*), *Vidularia* (*Vidulária*) (esta última bastante fragmentada).

<sup>20</sup> Essa é a definição apontada por Duckworth (*op. cit.*, 1971, pp. 66-67). Para discussões sobre *retractatio*, conferir também os estudos de Coulter (*Retractatio in the Ambrosian and Palatine Recensions of Plautus; a Study of the Persa, Poenulus, Pseudolus, Stichus and Trinummus*, 1911) e Parker (“Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined”, *The American Journal of Philology*, Vol. 117, No. 4, Winter, 1996, pp. 585-617).

<sup>21</sup> Os critérios para idealização da provável peça grega em que Plauto teria se baseado para criar a “cópia” em latim eram os mais variados. No entanto, a todos os modelos gregos idealizados pelos estudiosos uma característica parecia ser comum: a perfeição. Michaut (*Histoire de la Comédie Romaine –Plaute*, Tome II, 1920, pp. 264-265) critica os critérios adotados no tratamento de possíveis desvios em relação ao modelo grego de Dífilo resultantes do trabalho de Plauto na produção de *Cásina*: “voilà bien un cas où des idées préconçues touchant l’atticisme des comiques grecs ont égaré le critique: tout ce qui suit le tirage au sort n’est pas de Diphile, car ce n’est pas *digne* de Diphile. Resterait à savoir s’il n’y a jamais de bouffonneries, de grossièretés et d’indécences chez les poètes de la Comédie-Nouvelle: il y en a; et on l’a oublié”.

adoção desse tipo de análise teve como resultado um “pêndulo acadêmico”<sup>22</sup>, que ora pendia para a caracterização das “alterações” nas peças plautinas como *retractatio*, ora como *contaminatio*. Esse último procedimento, definido também a partir de teorias modernas, é caracterizado, de maneira geral, como a mescla de trechos ou cenas inteiras de uma ou mais comédias gregas (sobretudo oriundas da *Néa*, a comédia nova grega) na produção de uma peça latina<sup>23</sup>. Na alternância entre *retractatio* e *contaminatio* como explicação para as supostas incoerências atribuídas ao trabalho plautino, percebe-se que, de modo geral, não se fez a revisão aprofundada da pertinência dos critérios adotados, mas sim simples variação entre os dois tipos de intervenção.<sup>24</sup>

O conteúdo dos versos de *Cásina* indicados pelos estudiosos<sup>25</sup> como objeto de *retractatio* atesta o sucesso da primeira apresentação da peça:

Nós, depois que percebemos, por conta do rumor popular, que vocês esperam ansiosamente pelas peças plautinas, apresentamos dele uma antiga comédia que vocês, que estão em idade mais avançada, já aplaudiram. Pois, dentre os mais jovens, eu sei, não há quem a conheça. Mas faremos de tudo para que sejam a ela apresentados. Da primeira vez que esta peça foi encenada, venceu todas as outras<sup>26</sup>. Naquele tempo havia a flor dos poetas que, agora,

---

<sup>22</sup> A nomenclatura é de Duckworth (*op.cit.*, 1971, pp. 67-68).

<sup>23</sup> Cf. Duckworth, *op. cit.*, 1971, p. 203.

<sup>24</sup> Cf. Gaiser, "Zur Eigenart der Römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren Griechischen Vorbildern", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, I (2), 1972, p. 1029, nota 4. Espanta-nos que mesmo em estudos mais atuais sobre o tratamento das peças de Plauto, como o de Jocelyn ("Chrysalus and the Fall of Troy", *Harvard Studies in Classical Philology*, 73, 1969, pp. 135-152), ainda recorram a critérios do século XIX (a observação é de Slater (*Plautus in Performance – the Theatre of Mind*, 2000, nota 26, p. 91): "some interpolation by actors (as Jocelyn suggests, 145, though I do not endorse his specific judgment there) is not impossible. However, to assume that *any* factual or stylistic inconsistency is proof of *retractatio* is to retreat to the nineteenth century. The "dramatic rationality" Jocelyn yearns for here (151) and would eagerly foist onto Plautus is a dull, dead thing indeed, fit for the study, not for the stage".

<sup>25</sup> Assume-se que temos entre os versos cinco e vinte e dois um dos únicos registros de assumida *retractatio* presentes em toda a obra plautina. A extensão de tal intervenção no texto da peça é discutida. Abel (*Die Plautus Prologue*, 1955, p. 55) sugere que o início da *retractatio* seja o verso cinco e o fim, o vinte e dois. Já Slater propõe que todo o prólogo tenha sido alvo de alterações ("if anything belongs with certainty to the original prologue, it is not apparent", Slater, *op. cit.*, 2000, p. 60).

<sup>26</sup> Fora dos prólogos de algumas peças, não se tem notícia da existência de competições dramáticas à época de Plauto. Durante o período da República, as apresentações de teatro aconteciam durante festivais (*ludi*). Haveria, no mínimo, quatro *ludi*: os "jogos romanos" (*ludi Romani*), em honra a Júpiter (mais precisamente a *Iuppiter Optimus Maximus*), os "jogos plebeus" (*ludi plebeii*), também dedicados a Júpiter, os "jogos apolíneos" (*ludi Apollinares*) em honra a Apolo e de responsabilidade do pretor da cidade, e os "jogos megalenses" (*ludi Megalenses*), dedicados à Cibele (*Magna Mater*) (cf. Duckworth, *op. cit.*, 1971, pp. 76-77).

já partiram dessa pra melhor. Mas mesmo ausentes é como se estivessem presentes. Quero que todos vocês ouçam com muita atenção meu apelo para que bondosamente prestem atenção a nossos atores. (*Cas.* 11-22)

Como vemos, segundo essa passagem do prólogo, a primeira apresentação de nossa comédia data de fase um pouco distante da época em que se estaria encenando aquela versão: tanto é que, dentre os espectadores, apenas os mais velhos – provavelmente os que tinham mais de sessenta anos (*qui estis in senioribus*, v. 14) – deveriam conhecer as peças; para os mais jovens (*iuniorum qui sunt*, v. 15) essa apresentação de *Cásina* séria “inédita”.

Ora, se nos fiarmos na informação da peça (*i. e.*, se tais versos não forem mais uma das brincadeiras plautinas com o público)<sup>27</sup>, a passagem citada, pós-plautina e direcionada à rerepresentação, é efetivamente alvo de *retractatio*.

Na obra de Plauto, apontam-se outros exemplos de tal intervenção por diversos motivos (não raro por se estranhar o estilo ou conteúdo de determinados versos).<sup>28</sup> Mas, tanto quanto a referida passagem de *Cásina*, o único sinal mais provável do procedimento está na peça plautina *Poênulo*, que tem dois finais diferentes. Além disso, do prólogo desta pode-se depreender uma possível mudança do título: originalmente, a peça latina se chamaria *O Tio* (*Patruos*) e, na rerepresentação, *Poenulus*, que seria tradução do título do modelo grego *Carchedonios*<sup>29</sup> (cf. *Poen.* vv. 53-54).

Nesse sentido, temos também em *Cásina* informações sobre o nome e o autor de seu modelo grego:

---

Apesar do cunho religioso de alguns dos festivais, não se tem a impressão de que haja relação entre a dramaturgia da época e o culto religioso; as apresentações se dariam em tal época mais pela oportunidade de aproveitar a reunião de grande quantidade de pessoas (cf. Conte, *The Latin Literature*, 1994, p. 30; Beare, *op. cit.*, 1964, pp. 162-163). Das poucas peças de Plauto das quais temos disdacálias sabemos que *Estico* foi encenada nos *ludi plebeii* e *Psêudolo*, nos *ludi Megalenses*. Sobre quais teriam sido as oportunidades para representação dramática à época de Plauto e Terêncio, conferir Taylor, “The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence”, *Transactions and Proceedings of American Philological Association*, 68, 1937, pp. 284-304.

<sup>27</sup> Cf. Parker (*op. cit.*, 1996, p. 585).

<sup>28</sup> Como já comentamos, os critérios adotados para a definição de passagens que, supostamente, não teriam sido escritas por Plauto são baseados em hipóteses do que seria o “estilo plautino”.

<sup>29</sup> Cf. Duckworth, *op. cit.*, 1971, pp. 65-68.

Esta comédia se chama “Clerumenos”<sup>30</sup>, em grego, em latim, “Sortientes”. Dífilo<sup>31</sup> escreveu-a em grego, e depois a reescreveu<sup>32</sup> em latim, Plauto, de nome ladrador. (*Cas.* 31-34)

Não é consenso entre os estudiosos, entretanto, que na comédia objeto de nosso estudo esta passagem do prólogo seja outro indício de intervenção textual. A discussão diz respeito à interpretação do texto.

Isso porque desta passagem pode-se entender ou que *Sortientes* seria o título dado por Plauto à peça (sendo, então, o próprio título “*Casina*” atribuído posteriormente em uma reapresentação – uma *retractatio*<sup>33</sup>); ou, em outra leitura, pode-se pensar ainda que *Sortientes* seria somente a tradução latina para o termo grego *Clerumenos* e faria parte apenas do próprio texto do prólogo plautino (não constituindo, exatamente, o título da peça – daí, poderia-se inferir que *Cásina* já desse nome à peça na época de Plauto)<sup>34</sup>. Porém, como afirma Questa<sup>35</sup>, a suposição de que *Sortientes* seja apenas tradução para o termo

---

<sup>30</sup> O alegado título grego (κληρο(μενοι) significaria “os homens que sorteiam”; referência à cena do sorteio, que na peça plautina se passa entre os versos 353 e 423.

<sup>31</sup> Das peças de Plauto, assume-se, no prólogo, que além de *Cásina*, a comédia *O cabo* (cf. *Rud.* 33-34: *primumdum huic esse nomen urbi Diphilus Cyrenas uoluit*) também seria baseada num texto de Dífilo, dramaturgo grego da segunda metade do século IV a.C., de cujos textos não nos chegou vestígios. Faz-se, ainda, referência a tal poeta grego nos versos 1149-1151 (*si amicus Diphilo aut Philemoni es, dicito is quo pacto tuo’ te seruos ludificauerit: optumas frustrationes dederis in comoediis*). Essa alusão a suposta superioridade de Plauto em relação a Dífilo e Filemão, outro comediógrafo da época, inspira o título de um dos capítulos (“*si amicus Diphilo aut Philemoni es: Plautus’ Exploitation of Other Writers and Features of the Greek Comic Tradition*”) do estudo de Anderson (*Barbarian Play: Plautus’ Roman Comedy*) que aborda o tratamento de Plauto em relação ao suposto texto desses comediógrafos.

<sup>32</sup> Abel (*op.cit.*, 1955, p. 58) aponta para certa diferença de tratamento, no prólogo da comédia *Cásina*, na abordagem do *modus operandi* plautino em relação ao modelo grego. No prólogo de *Trinumo*, afirma-se que Plauto traduziu para o latim a peça que Filemão escreveu (*Philemo scripsit, Plautus uortit barbare; Trin.* 19). O mesmo procedimento é descrito no prólogo de *Asinária*: “Maco traduziu para o latim a peça de Demófilo” (*Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare; As.* 11). Já em *Cásina*, literalmente, o poeta não teria traduzido, mas sim reescrito a peça de Dífilo (*Hanc graece scripsit, postid rursus denuo/Latine Plautus cum latranti nomine; Cas.* 32-33).

<sup>33</sup> É essa a leitura de Ernout que afirma na introdução a sua edição da peça que “o título *Cásina* é sem dúvida de origem relativamente recente” (“le titre qui est adopté aujourd’hui (...) est sans doute d’origine relativement récente”). Pelo fato de a palavra *casina* não ter nenhum correspondente conhecido em grego, o editor ainda aventa a possibilidade de, no caso do termo ser latino, *casina* ser derivado de *casa* (“pequena casa”), num paralelo com *domina* (“pequena dona”), derivado de *domus* (“casa”) (cf. Ernout, p. 157).

<sup>34</sup> MacCary e Willcock (p. 102) apontam, além da hipótese de que *Casina* seria o nome dado à peça em sua reapresentação, essa possibilidade.

<sup>35</sup> Cf. Questa, *Sei Letture Plautine*, 2004, pp. 18-19. O estudioso ainda compara essa passagem com outras, presentes em outros prólogos que trazem informações sobre os modelos gregos e seus autores (p. ex., *Asinária*, *O Mercador*, *Trinumo*) no sentido de demonstrar como o procedimento plautino é sempre o mesmo:

grego (que visasse facilitar o entendimento do público do vocábulo estrangeiro) é hipótese bastante difícil de ser aceita e, por conseqüência, a possibilidade de que *Casina* já fosse o título “original” da peça se torna também pouco provável.

Além dessas informações, no excerto acima nota-se ainda referência curiosa ao nome de Plauto: a expressão “de nome ladrador” (*cum latranti nomine*, v. 34). Para alguns estudiosos, há aqui alusão não ao nome do poeta romano, mas à própria palavra *casina*, que designaria um tipo de cachorro<sup>36</sup>. No entanto, não há registro algum que comprove essa acepção do termo.

Assim, é preferível entender a passagem como alusão ao codinome *Plautus*, que designaria uma espécie de cão de orelhas largas e compridas<sup>37</sup>. Segundo Varrão<sup>38</sup>, o nome *Plotus* que significa “pé chato”<sup>39</sup> ou “grandes orelhas”<sup>40</sup> – esta última possibilidade, como vimos, aventada também como sentido da passagem de *Cásina* citada – teria sido transformado em *Plautus*, na chegada do comediógrafo em Roma. Mas, não há consenso em relação a todo o nome do autor romano, atualmente grafado como *Titus Maccius Plautus*.<sup>41</sup>

A maioria dos manuscritos traz apenas *Plautus* como assinatura; por vezes, ocorre o genitivo *Plauti*, que é ambíguo, pois pode tanto se referir a *Plautus* como a *Plautius*; *Macci Titi* e *Maccus* ocorrem uma vez, e *T. Macci Plauti* duas vezes.<sup>42</sup> O segundo nome, *Maccus*, seria referência a um personagem típico da fábula atelana, uma espécie de

---

apresentar o título em grego e, em seguida, o título criado pelo poeta em latim. Esse fato reforça a hipótese de que *Sortientes* já seria o título da peça em latim à época do autor.

<sup>36</sup> Cf. MacCary; Willcock, p. 102. Ernout (p. 157) aponta a suposição de Ussing de que nessa passagem se faz referência não ao nome de Plauto, mas ao título da peça já que *casina* seria o nome de um tipo de cachorro. No entanto, o próprio estudioso reconhece que a hipótese se enfraquece diante do fato de que não se tem qualquer exemplo de um nome semelhante dado a um cão e de que *Casina* é, possivelmente, um título atribuído à peça em época posterior a Plauto.

<sup>37</sup> Cf. prefácio da edição de Ernout para a comédia *Cásina* (Ernout, p. 157). O *OLD* indica o sentido de “chato” para o adjetivo *plautus* (no verbete, em que há uma observação para os sentidos especificados nas citações, tem-se uma passagem de Paulo Diácono, monge do século VIII d.C. (p. 259 L), que singulariza o uso do adjetivo relacionado às características de um cão: *plauti apellantur canes, quorum aures languidae sunt ac flaccidae* (“nomeam-se de orelhas chatas os cães que têm orelhas languidas e caídas”).

<sup>38</sup> A informação é indicada por Paulo Diácono (Paulus, *Fest.* p. 239 M).

<sup>39</sup> Cf. a passagem β citada no verbete *plautus*<sup>1</sup> do *OLD*.

<sup>40</sup> Cf. a passagem α citada no verbete *plautus*<sup>1</sup> do *OLD*.

<sup>41</sup> Para discussão mais aprofundada sobre o assunto, conferir Gratwick: “*Titus Maccius Plautus*”, *Classical Quarterly*, New Series, Vol. 23, 1973, pp. 78-84.

<sup>42</sup> Cf. introdução da edição de Gratwick para a peça *Os Menecmos* (Gratwick (ed.), *op. cit.*, 1993).

bobo. Por fim, a forma *M. (Marcus) Accius* (ou *Attius*) *Plautus* seria adaptação ao típico formato do nome dos cidadãos romanos, composto de três palavras (*praenomen, nomen e cognomen*). A forma *M. Accius* seria resultado de divisão incorreta dos nomes influenciada pelo nome do famoso tragediógrafo *L. Accius*. Em meio a tanta controvérsia, Gratwick deixa a questão: e se “Tito Mácio Plauto” fosse apenas uma *trademark*?<sup>43</sup>

Dificuldades, imprecisões e incertezas pairam não só sobre o nome do poeta romano, como sobre sua obra e, mais ainda, sua biografia. Já na Antiguidade não existia consenso em relação ao número de peças que Plauto escreveu. Aulo Gélio<sup>44</sup> (c. 123–165 d.C.), citando o tragediógrafo e douto Ácio (c. 170–c. 90 a.C.), que reconheceu 25 peças como de autoria do poeta romano, admite que muitas foram erroneamente atribuídas ao famoso comediógrafo – fato que, possivelmente, se devia, entre outros fatores, à fama do poeta, mencionada, como vimos, na *retractatio* de *Cásina*.

Ainda segundo Gélio<sup>45</sup>, mais tarde, Varrão (116–127 a.C.), ao incluir Plauto no *De poetis*, endossou a lista de Ácio e ainda reconheceu outras peças como genuínas, contabilizando 130. No entanto, dessas, apenas 21 foram consideradas plautinas unanimamente com base em critérios para a determinação de um “estilo plautino” e são conhecidas por *fabulae Varronianae* (coincidência ou não – pois não se sabe quais teriam sido as peças selecionadas por Varrão –, este é o número de comédia plautinas transmitidas).<sup>46</sup>

Em relação à biografia plautina, como dito, muito se especula. As fontes desse tipo de informação atribuída a Plauto resumem-se a duas didascálias (notas de produção) de peças do autor (*Estico*, datada de 200 a.C., e *Psêudolo*, de 191 a.C.), supostas (mas incertas) alusões a fatos históricos ou personalidades dentro das peças ou, ainda, referências de outros autores a Plauto (como, por exemplo, Cícero em *De Senectute*; Aulo Gélio, nas *Noctes Atticae* ou Varrão, em *De poetis*). Nosso autor cômico teria nascido entre 255 e 250

---

<sup>43</sup> “It is clearly incredible that a boy named T. Maccius Plautus ‘Dickie Clownson Tumbler’ just happened to grow up to be a succesful and prolific dramatist. (...) What if the name(s) were always just a ‘trademark’?” (Gratwick, *op. cit.*, 1993, p. 6).

<sup>44</sup> GEL. 3, 3, 1.

<sup>45</sup> GEL. 3, 3, 3.

<sup>46</sup> Para Beare (*op. cit.*, 1964, p. 46) tal fato não pode ser mera coincidência (“it cannot be a mere coincidence that our manuscripts of Plautus contain precisely twenty-one plays”).

a.C., em Sarsina na Úmbria, e morrido em 184 a.C.<sup>47</sup> Segundo Aulo Gélío (baseado em Varrão)<sup>48</sup>, Plauto vivera às custas de seus serviços teatrais. Teria perdido todo o dinheiro em aventuras náuticas e sido preso por conta das dívidas. Na prisão teria escrito três peças, cujo sucesso teria rendido ao poeta dinheiro o suficiente para pagar as dívidas e, assim, ficar livre e dar início à carreira de sucesso como escritor.<sup>49</sup>

Fica claro, contudo, que esse tipo de informação é bastante contestável, já que, como vimos, nos restaram pouquíssimas fontes (raramente seguras) a respeito tanto da obra (muitos dos textos que conhecemos hoje como de autoria plautina podem ter sido alterados em vários estágios de sua transmissão), como da biografia plautina (informações sobre um poeta, cujo próprio nome é passível de ser apenas “invenção”, devem ser tratadas, no mínimo, com cautela).

Apenas as informações sobre o sucesso de Plauto são atualmente mais confiáveis. Hoje em dia sabemos que a antiga popularidade se refletiu, por exemplo, na influência que as comédias do autor exerceram sobre obras posteriores. A título de exemplo, citamos a inspiração de autores do porte de Shakespeare e Molière, e (no que diz respeito aos escritores de língua portuguesa) Camões, Guilherme de Figueiredo e Ariano Suassuna em peças de Plauto<sup>50</sup>. *Cásina*, especificamente, parece ter sido fonte de inspiração para a comédia de Maquiavel, *Clizia*, datada de 1525<sup>51</sup> e para a peça *O dia louco* ou *O casamento de Fígaro* (*La folle journée* ou *Le mariage de Figaro*) de Beaumarchais,

---

<sup>47</sup> 184 a.C. é a data relatada por Cícero (CIC. *Brut.* 15.60). São Jerônimo afirma que 200 a.C. foi o ano da morte de Plauto (cf. Beare, *op. cit.*, 1964, p. 360, nota 1).

<sup>48</sup> GEL. 3, 3, 14.

<sup>49</sup> Gratwick (*op. cit.*, 1993, p. 2) observa como esse tipo de informação (talvez incerta) teria influenciado a apreciação da obra plautina já na Antiguidade. Para o estudioso, Horácio teria em mente esses dados biográficos propostos por Gélío ao criticar tanto a geração de Varrão e Ácio por admirar a sagacidade (“wit”) e o ritmo plautino (HOR. *Ars* 270-271), como o próprio Plauto por seu comercialismo vulgar (HOR. *Ep.* 2. 1. 175 e ss.).

<sup>50</sup> Sobre a recepção de Plauto de maneira mais geral, conferir Conte, *op. cit.*, 1994, pp. 62-63. Já em relação à influência plautina nas obras de Shakespeare, conferir C. Martindale; M. Martindale, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: an Introductory Essay*, 1994. Uma bibliografia mais precisa sobre a influência de Plauto na literatura de língua portuguesa, incluindo no Brasil, ainda se faz desejar. Sobre Plauto e Suassuna, cf. Santos, “O Santo e a Porca: *Imitatio* de Plauto no Nordeste Brasileiro”, *Caderno de resumos do XV Congresso Interno de Iniciação Científica, Unicamp, 26 e 27 de setembro de 2007*, 2007, p. 206.

<sup>51</sup> Cf., por exemplo, os capítulos de Tontini (“Casina e Clizia”) e de Danese (“Casina, Clizia e la loro Fortuna nel Cinquecento”) in: Raffaelli; Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates, VI, Casina*, Urbino: QuattroVenti, 2003.

encenada pela primeira vez em 1784.<sup>52</sup> Cabe citar ainda a empreitada de grupos acadêmicos que tentam recriar a ação da peça *Cásina*, mesmo que com caráter menos artístico, atualmente. Beacham relata no livro *The Roman Theatre and its Audience* a preparação e detalhes de recente apresentação da peça *Cásina*. Em Sarsina, na Itália, estudantes do grupo teatral “Latinus Ludus” também encenaram uma adaptação da obra plautina intitulada “*Casina club privé*” nas atividades da sexta *Lectura Plautina Sarsinatis*, evento organizado por Cesare Questa e Renato Raffaelli, estudiosos da Università degli Studi di Urbino.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Cf. MacCary, “The Significance of a Comic Pattern in Plautus and Beaumarchais”, *Modern Language Notes*, Vol. 88, No. 6, Comparative Literature, (Dec., 1973), pp. 1262-1287. Lembramos ainda que, dois anos após a primeira apresentação da peça de Beaumarchais, Mozart compôs a música d’*As bodas de Fígaro* (*Le nozze di Figaro*), com libreto de Lorenzo da Ponte. Seria necessária investigação mais aprofundada para detectar possíveis influências da peça plautina na composição de Mozart. Já no que diz respeito às semelhanças entre o texto de Beaumarchais e *Cásina*, podemos indicar alguns aspectos do enredo de ambas as peças: o travestimento de um personagem, a cumplicidade entre personagens femininos, as peripécias de um senhor na tentativa de conseguir uma excusa noite de amor fora do casamento. Sobre a presença de Eurípedes e Plauto em obras de Mozart escreveram Questa e Raffaelli (Questa, *Il Ratto dal Serraglio. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini*, 1997).

<sup>53</sup> Cf. Raffaelli; Tontini (ed.), *op. cit.*, 2003, p.8.

#### 4. ENREDO

Em linhas gerais, a ação de *Cásina* gira em torno da disputa entre os dois escravos da peça, Calino e Olímpio, pelo direito de ter Cásina como esposa (vv. 89-143). No entanto, a história não é bem assim. O velho Lisidamo é quem se apaixonara pela escrava e designou seu caseiro, Olímpio, como representante para que pedisse a moça em casamento (v. 195). Para infelicidade do velho, seu filho, Eutinico, que nem sequer aparece em cena (“Plauto não quis”, cf. v. 65: *Plautus noluit*), se apresenta como concorrente: o jovem também está apaixonado pela escrava (v. 49) e delega a tarefa de pedi-la em casamento ao seu “escudeiro”<sup>54</sup> (*armiger*) Calino (v. 55). Na tentativa de abrir caminho até a cama de Cásina, Lisidamo envia o filho ao estrangeiro (vv. 60-62). Mas o plano é frustrado: Cleóstrata, esposa de Lisidamo, sabendo do amor que o velho sente, trabalha a favor do filho (v. 63). Está armada a cena bélica: Lisidamo, representado por Olímpio, e Cleóstrata, representante do filho, e que é por sua vez, representada por Calino, disputarão como num cabo de guerra a escrava Cásina. Cada um com suas armas, cada um com seus aliados.

A ação se inicia com a discussão entre Calino e Olímpio. O primeiro escravo está determinado a seguir o rival, como sombra (v. 92), inclusive até a cruz (v. 93), se necessário for. Olímpio incita o adversário narrando-lhe a noite de amor que terá com Cásina (vv. 132-138). Depois das provocações, ambos saem de cena.

Surge, então, Cleóstrata, que na primeira aparição ordena às escravas deixar o velho sem comida (v. 149) e lamenta a sorte junto à vizinha (v. 161). Mírrina tenta convencer a amiga a assentir que o marido se comporte como desejar (vv. 205-206) por temer que Cleóstrata venha a ouvir dele as palavras de divórcio (vv. 210 e 212). Mas veremos que mais tarde ela acabará passando para o lado de Cleóstrata, atuando como aliada (vv. 855-874).

Após a saída das duas matronas, entra Lisidamo. Resplandecente de amor (v. 225), o velho faz uma ode à sua paixão (vv. 217-227). Questionado pela mulher, que,

---

<sup>54</sup> No prólogo (v. 55), o escravo é apresentado como escudeiro (*armiger*) de Eutinico, filho de Lisidamo e Cleóstrata. Entretanto, no decorrer da ação da peça veremos que a suposta função bélica do escravo não é assim tão “real”. Conferir discussão no item “*Cásina* ilusória”.

possessa, volta à cena (v. 229), Lisidamo tenta justificar a aura perfumada (vv. 236-248), mas não consegue iludir a esposa. Os dois expõem, cada qual a favor de si, argumentos para que o outro permita que seu escravo case com Cásina. Sem chegar a acordo algum, marido e mulher saem de cena dispostos a convencer os escravos dos respectivos rivais a desistirem da mão da escrava (vv. 274-278). Nas cenas seguintes (vv. 279-352), saberemos que nem a proposição de liberdade feita por Lisidamo a Calino, nem a de Cleóstrata a Olímpio foram suficientes para demover os escravos de seus objetivos. Já que não consegue resultado com essas, Lisidamo resolve lutar com outras armas (v. 344). A solução, então, é realizar um sorteio entre Calino e Olímpio (vv. 342-343), para decidir com qual dos dois a escrava se casaria.

Realizado o sorteio (vv. 386-416), Olímpio é anunciado como vencedor (v. 417). Na cena seguinte (vv. 424-436), Calino (já disposto a se enforcar (v. 424), tamanha a sua desgraça) ao perceber que seu dono e o caseiro estavam chegando (v. 435), resolve se esconder para tentar reverter a situação (v. 436). Oculto, o escravo ouve a conversa, repleta de ambigüidades, entre Lisidamo e Olímpio e, por vezes, deles tripudia (vv. 457; 459-461 e 495). A estratégia de Calino dá certo, e ele consegue captar o segredo dos dois rivais: “é o velho que morre de amor por Cásina” (v. 469). Decidido a se vingar, o escravo sai de cena à procura de Cleóstrata para lhe contar tudo que descobriu.

Lisidamo, por sua vez, se apressa com os preparativos. Procura o vizinho Alcésimo para lhe pedir um favor: precisa de um lugar em que possa ter a primeira noite com Cásina (v. 521). Alcésimo atende ao pedido do amigo e promete fazer com que a esposa vá visitar Cleóstrata, de modo que a casa fique completamente vazia. Entretanto, a matrona em guerra não pretende dar essa oportunidade ao marido infiel (vv. 531-537) e se nega a aceitar a ajuda de Mírrina, oferecida pelo marido Alcésimo (vv. 545- 548). Disposta a criar indisposição entre os dois velhos amigos (v. 561), enganando ambos (vv. 559-560), Cleóstrata diz a Lisidamo que o vizinho se recusou a chamar a esposa para que esta a ajudasse nos preparativos das bodas (vv. 580-583). Irritado, Lisidamo vai até o vizinho pedir explicações. O mesmo faz Alcésimo. Os velhos não se entendem e, a cada nova intervenção, a conversa fica mais confusa. Antes que a situação seja esclarecida, ouve-se uma gritaria vindo da direção da casa de Lisidamo (v. 620)!

O interior da casa do velho se tornou palco para Cásina, que, descontrolada, promete matar qualquer homem que dela se aproxime (vv. 670-671). Ao menos é isso que diz Pardalisca. A escrava narra, em tom trágico (vv. 621-629), tudo que teria visto e ouvido dentro da casa. A cada pergunta respondida, o velho teme ainda mais pela própria vida (v. 681). Afinal a tal Cásina tem uma espada (v. 660)! Uma não, duas (v. 690)! Lisidamo tenta convencer a escrava Pardalisca a salvar o plano de conseguir Cásina – para si (v. 702); ops, para si não, corrige-se o velho, para o caseiro Olímpio (vv. 702-703: *illud quidem [dicere] uolebam, nostro uilico*). O velho pede que ela interceda junto a Cásina para que a escrava desista da vingança (vv. 704-706). Pronto: a peça foi pregada (v. 685: *ludo ego hunc facete*).

Escravo e dono, Olímpio e Lisidamo se encontram novamente a fim de ajustar os últimos detalhes dos preparativos para a tão aguardada primeira noite com Cásina (vv. 720-758<sup>b</sup>). O velho conta ao escravo sobre a espada de Cásina e as ameaças de morte (vv. 751-752), mas Olímpio não leva a história a sério (vv. 753-754<sup>b</sup>). Ainda com medo, Lisidamo pede que o escravo o anteceda ao entrar na casa, e ambos saem de cena.

Pardalisca volta ao palco para comemorar o sucesso da peça que está sendo pregada nos dois comparsas: “nem em Neméia, nem em Olímpia, nem em qualquer outro lugar se fizeram peças tão divertidas quanto as peças que se pregam aqui dentro no nosso velho e no nosso caseiro Olímpio” (vv. 759-762). A movimentação na casa é grande: enquanto Lisidamo e Olímpio se preocupam em colocar em prática seu plano, os cozinheiros, a pedido da parte feminina do conselho bélico, fazem de tudo para que nada saia de acordo (vv. 772-775).

Entra em cena então o cortejo que acompanha o noivo Olímpio (v. 798). Canta-se o hino nupcial: “Hímen, Himeneu, ó Hímen!” (vv. 800 e 808). Mas a porta se abre (v. 813), e é hora de deixar o palco para que a noiva possa vir: “já se sente o cheiro de Cásino de longe!”<sup>55</sup>. Em seguida, a “noiva” é entregue a Olímpio (vv. 829-830), mas o comportamento da nubente não demonstra muita boa vontade: ela pisa no pé do noivo, feito um elefante (vv. 845-846), atinge-lhe o peito com a força de um aríete (v. 849), quase

---

<sup>55</sup> *Iam oboluit Casinus procul* (v. 814): a atribuição dessa fala e a presença da forma masculina *Casinus* são alvo de discussão por parte dos estudiosos. Conferir nota da tradução ao verso 814.

derruba Lisidamo com o cotovelo (v. 853). Mais preocupados em ter de Cásina aquilo que desejavam, os dois apaixonados não se preocupam com esses “meros detalhes” e levam a noiva para o quarto (vv. 853-854).

Refesteladas (*acceptae bene et commode*, v. 855), Mírrina e Cleóstrata saem de casa para se divertir com as cenas que estão por vir (vv. 855-858): “poeta algum compôs uma artimanha mais bem bolada que esta bolada por nós”. É hora do show!

Surge então Olímpio, esbaforido, sem saber para onde fugir, nem onde se esconder (v. 875). Incitado por Pardalisca, o escravo desconcertado vai narrando, ainda que a contragosto, o que descobriu – e o que os espectadores (e as mulheres que bolaram o plano) já sabiam: Cásina é na verdade Calino disfarçado de noiva. Na escuridão do quarto, semelhante à de um poço (v. 882), Olímpio toca a tal espada (*gladium*, vv. 909 e 910) de Cásina. Ou seria então um tubérculo (*radix*, v. 911), ou por acaso um pepino (*cucumis*, v. 912a)? Não! Não! É a conclusão a que chega o escravo já que, pois, no tocante à primeira hipótese, a espada não era fria, e, no tocante às demais, segundo Olímpio, não se tratava de nenhum tipo de legume (*holerum*, v. 912b). A narrativa continua, e o caseiro conta como teria tentado partir para cima da “escrava”. Procurar despi-la foi em vão: a “escrava” se cobre (v. 921). Tal atitude “pudorosa” deixa o escravo ainda mais desejoso e o faz tentar possuir Cásina de qualquer maneira (v. 922). É quando Olímpio descobre, afinal, a “espada”. Envergonhado por ter sido enganado em relação à tão esperada nubente, o escravo sai correndo do quarto (v. 932) e decide deixar que seu dono passe pela mesma situação (v. 933).

Não demora e é Lisidamo quem volta para o palco, ardendo de vergonha (v. 937) por ter sido ele o enganado. Cara a cara com a esposa, o velho já não tem mais como escapar. Apelar a uma possível inspiração das devotas de Baco para justificar seus atos (v. 978) é ineficiente: “agora as Bacantes já não se divertem mais”. O velho fica, assim, à mercê da decisão de sua esposa. Cleóstrata, por sua vez, decide perdoar o marido; não quer que “essa longa peça” seja ainda “mais longa” (v. 1006). Restabelecida a paz, a trupe narra ao público, em epílogo, com justificativa metateatral, o que aconteceria por fim: “vai-se descobrir que aquela Cásina é filha do vizinho aqui do lado e que vai-se casar com

Eutinico, filho do nosso dono” (vv. 1013-1014). Narrados os fatos, pede-se, num último apelo ao tema tão presente dos odores, o aplauso do público:

Agora é justo que vocês dêem com palmas a recompensa merecida aos que merecem. Quem assim fizer, terá sempre que quiser, escondido da esposa, uma amante. Certamente, àquele que não tiver batido palmas tão sonoramente quanto pode, vai-se jogar em cima dele, em vez de uma acompanhante, um bode ensebado (vv. 1015-1018).

## 5. PERSONAGENS DE *CÁSINA* E O REPERTÓRIO PLAUTINO

### 5.1. *Senes*

Dentre as *personae dramatis* de *Cásina*, temos dois personagens correspondentes ao tipo do velho (*senex*): Alcésimo e Lisidamo<sup>56</sup>. Durante a ação da peça, Alcésimo se une a Lisidamo na tentativa de ajudá-lo a conseguir a desejada noite de amor com a escrava Cásina.

Vemos pelo enredo que a participação de Alcésimo é bastante reduzida<sup>57</sup>, sobretudo quando comparada à de Lisidamo: suas ações visam principalmente o benefício do amigo. Adotando a nomenclatura de Duckworth<sup>58</sup>, podemos dizer que é o comparsa de Lisidamo é um *senex amicus*. O estudioso afirma inclusive que Alcésimo, ao lado de Lisímaco, d'*O Mercador*, é um dos mais generosos *senex amicus* das peças plautinas.

Já as ações de Lisidamo são cruciais para o desenrolar da trama de *Cásina*. O velho, caracterizado como *senex amator*, atua de maneira central nos planos apresentados na trama. Além de autor da estratégia do falso casamento do caseiro, Lisidamo age em conjunto com Olímpio e Alcésimo na tentativa de ficar com a escrava e também é alvo dos planos de Cleóstrata e seus companheiros de maquinação, Mírrina, Pardalisca e Calino.

Concentremos, portanto, nossa atenção sobre Lisidamo. Inicialmente é importante observar as implicações da caracterização do velho como *amator* relativas ao enredo. Vamos apresentar discussão sobre a maneira como se tem caracterizado os *senes*

---

<sup>56</sup> Cabe lembrar que o nome *Lysidamus* não aparece no texto da peça, somente em rubricas das cenas; mas apenas naquelas do palimpsesto Ambrosiano. Questa, em estudo sobre a peça *Cásina*, ao se referir a Lisidamo prefere não o nome usualmente adotado, mas sim a indicação do tipo *senex*, “il Vecchio” (cf. Questa, *op. cit.*, 2004, p. 21).

<sup>57</sup> Mesmo com uma participação sutil (no que diz respeito à relevância das ações de Alcésimo), não podemos deixar de destacar a deliciosa passagem envolvendo esse velho e Lisidamo presente nos versos 602 a 608. Ali vemos um exemplo da habilidade de Plauto ao criar brincadeiras lingüísticas de efeito cômico: na discussão entre os dois velhos a jocosidade fica por conta da repetição da conjunção latina *quin*, com desfecho triunfal de Alcésimo.

<sup>58</sup> Duckworth (*op. cit.*, 1971, pp. 242-249) propõe a seguinte classificação para os *senes* da comédia *palliata*: o *senex* como pai (“the *senex* as parent”), como amante (“the *senex* as lover”) e como amigo prestativo (“the *senex* as helpful friend”). Para outras propostas de classificação, conferir Moura (*Análise Tipológica do Senex em Plauto: Periplectomenus (Miles Gloriosus) e Lysidamus (Casina)*). Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2005, pp. 27-29) e Michaut (*op. cit.*, 1920, pp. 199-307 do volume I e pp. 1-98 do volume II).

*amatores* da comédia antiga. Além disso, observaremos como se compõe o personagem Lisidamo, em específico, comparando-o, numa perspectiva intertextual, com outros representantes do tipo do *senex amator* na obra plautina: Antifonte, de *Estico*; Nicobulo e Filoxeno, de *Báquides*; Demêneto, de *Asinária*, e Demifonte, de *O Mercador*.<sup>59</sup>

### 5.1.1. Caracterização do *senex amator*

Conforme vimos, Lisidamo é caracterizado como um idoso que manifesta libido, que procura satisfazer essa paixão, e por suas atitudes motivadas pelo amor. Dessa maneira, o velho é representante de um tipo presente já na comédia antiga grega (aproximadamente séc. V a.C.)<sup>60</sup>: o *senex amator*<sup>61</sup> ou, literalmente, o “velho amante” ou ainda, numa tradução mais livre, “velho namorador”. Embora a presença do tipo seja constante em peças de Plauto, sua definição (e, inclusive, a alcunha *senex amator*, como tipo específico) é, em última análise, moderna e não totalmente consensual.

A delimitação das características do tipo *amator* não é rígida. Ryder<sup>62</sup> aponta como *senes amatores* seis dos velhos das comédias plautinas<sup>63</sup>, e seu critério de seleção parece levar em conta apenas o fato de que *amator* é um senhor idoso que deseja uma garota e que atua a fim de obter sucesso nessa paixão<sup>64</sup>. Contudo, é necessário observar que há diferenças entre os personagens que se enquadram nesse tipo. Duckworth já apresenta

---

<sup>59</sup> Não trataremos do *senex* Demifonte, de *Cistelária*. Os manuscritos que nos transmitem a comédia são corrompidos a tal ponto, que existem dúvidas, por exemplo, sobre qual é, de fato, o personagem que expressa desejo por uma garota e que conseqüentemente seria o *senex amator*. Visto que nosso interesse é comparar o comportamento de personagens pertencentes a determinado tipo cômico, optamos por deixar de lado, ao menos neste estágio da pesquisa, essa comédia de estrutura tão lacunar, que exigiria trabalho mais detalhado com a edição crítica.

<sup>60</sup> O tema já aparece em Aristófanes (*Os Acarnenses*, 989 e ss; *As Vespas*, 1365, *A Paz*, 525). Em relação à comédia nova latina, segundo Barsby (*Bacchides*, 1991, p. 118), o tipo do *senex amator* é notável, não apenas nas peças plautinas, mas também em Terêncio (194–159 a.C.), na peça *Formião*. Contudo, não se encontraria nenhum paralelo em Menandro (342–c. 293 a.C.), representante da comédia nova grega.

<sup>61</sup> Embora a expressão *senex amator* não seja registrada nos textos plautinos, o adjetivo *amator* é usado para qualificar um *senex* em diversas passagens de comédias de nosso poeta, por exemplo: *As*. 921, 923; *Bac*. 1163; *Cas*. 155, 591; *Mer*. 741.

<sup>62</sup> Ryder, “The ‘Senex’ Amator in Plautus”, *Greece & Rome*, v. 31, n. 2, 1984, pp. 181-189.

<sup>63</sup> A saber: Demêneto, de *Asinária*; Filoxeno e Nicobulo de *Báquides*; Lisidamo de *Cásina*; Demifonte, de *Cistelária*; Antifonte de *Estico*, e Demifonte de *O Mercador* (Ryder, *op. cit.*, 1984, p. 181).

<sup>64</sup> “Of the twenty-nine *senes* in the Plautine corpus, seven may legitimately be called *senex amator* – that is, an old man who for some reasons contracts a passion for a young girl and who, in varying degrees, attempts to satisfy this passion” (Ryder, *op. cit.*, 1984, p. 181).

uma lista de *amatores* que leva em conta nuances da ação de cada personagem<sup>65</sup>. É quase como se houvesse uma gradação na definição do estudioso: haveria velhos mais ativos (no que diz respeito à iniciativa de satisfazer suas paixões) do que outros. Os personagens de *Cásina* e *d'O mercador* representariam expoentes do tipo cômico do *senex amator*, ao passo que o fato de, por exemplo, Filoxeno e Nicobulo serem *amatores* não teria repercussão relevante para o desenvolvimento da trama de *Báquides*, comédia a que pertencem. Diante disso, acreditamos que apenas uma análise mais apurada de cada um desses *senes* nos revele características que definam suas especificidades e que, ao mesmo tempo, os unam numa mesma tipologia no repertório da comédia plautina.

### 5.1.2. Os *senes amatores* de Plauto

Tratemos um pouco mais detalhadamente da caracterização de cada um dos personagens normalmente reconhecidos como *senes amatores* em Plauto. O primeiro deles é Antifonte, de *Estico*. Preocupado com as filhas, o velho tenta convencê-las a se separar dos maridos (rapazes pobres que partiram para viagens marítimas há anos) e a procurar outros, mais ricos. No entanto, ao longo da ação, os rapazes voltam enriquecidos, e a opinião do velho muda... Com o retorno dos genros, revela-se um desejo de Antifonte até então obscuro: numa conversa, o velho sugere que “certo velho” gostaria de receber uma flautista com quem pudesse se deitar. A sugestão é feita como narrativa fantasiosa: a todo momento, Antifonte compara consigo mesmo o suposto velho da narrativa (vv. 539-540). Os jovens genros, ao entenderem que o sogro usa discurso estrategicamente fictício, tentam desfazer a teia que o velho está construindo com a história:

Epignomo: Quem diz isso? Acaso aquele que é como você?

Antifonte: Do jeito que eu agora estou lhe dizendo. “Não, ao contrário: darei duas [leia-se: “jovens flautistas”]”, responde o rapaz, “se uma for pouco. E, se duas não forem suficientes, a gente acrescenta mais duas”, ele diz.

Epi.: Desculpe, quem diz isso? Acaso aquele que é como eu?

---

<sup>65</sup> Duckworth, *op. cit.*, 1971, pp. 245-246.

Ant.: Sim, ele próprio, o que é como você. Daí, o velho, aquele que é como eu, diz: “Se você quer, dê logo as quatro, contanto que, por Hércules, acrescente algo que elas possam comer, para que não devorem a minha própria comida”<sup>66</sup>. (St. 549-554).

Partindo-se da elocução de Antifonte, reveladora do *éthos* de “velho apaixonado”, podemos dizer que esse personagem não é caracterizado como um pleno *senex amator*. Seu caráter subjacente à história que conta, parece bastante sutil, à diferença de outros velhos desse tipo na comédia plautina. Além disso, no que diz respeito às ações, podemos dizer que são mais evidentemente próprias de pessoa avarenta e de pai controlador das filhas, do que de velho enlouquecido pelo amor. A mudança de atitude e de caráter do velho, que, aliás, só ocorre perto do fim da peça, é, como vimos, apenas vislumbrada<sup>67</sup>. Contudo, o ridículo do que sugere evidencia-se ao público por meio da reação dos genros. Quanto ao desejo do sogro, que já saíra de cena, Epignomo comenta sarcasticamente:

Epignomo: Que figura, esse Antifonte! Com que habilidade armou essa história! <570> Ainda agora esse salafrário quer bancar o rapazinho. Será dada a esse sujeito uma amante que à noite, na cama, possa ninar o velho; pois, por Pólux, não imagino por que outro motivo ele precise de uma amante.<sup>68</sup> (St. 570-573).

À maneira do que acontece com Antifonte, também Filoxeno e Nicobulo, da comédia *Báquides*, se revelam *senes amatores* apenas perto do fim da trama. Antes disso, a ênfase se dá ao fato de que os dois velhos, sobretudo Nicobulo, quase que ao longo de toda a ação, tratam de reprimir a atitude dos filhos. A transformação começa a ser operada

---

<sup>66</sup> A tradução das passagens de *Estico* aqui citadas é de I. T. Cardoso (I. T. Cardoso, *op. cit.*, 2006). Segue o texto latino: *Epignomus: Quis istuc dicit? An ille quasi tu? Ant.: Quasi ego nunc dico tibi./ “Immo duas dabo” inquit ille adulescens “una si parumst./ et si duarum paenitebit” inquit “addentur duae”./ Epi.: Quis istuc, quaeso? An ille quasi ego? Ant.: Is ipse quasi tu. <Tum> senex/ Ille quasi ego ‘Si uis’ inquit ‘quattuor sane dato,/ Dum equidem hercle quod edant addas, meum ne contruncet cibum’.*

<sup>67</sup> Nomeadamente, é no verso 538 que Antifonte diz: *huic apologum agere unum uolo* (“quero apenas contar uma história a ele”). A expressão *apologum agere* significa literalmente “encenar”, “representar uma história” (por analogia a *fabula agere*, “representar uma peça”); cf. I. T. Cardoso, *op. cit.*, 2006, p. 159, n. 184.

<sup>68</sup> *Epigonomus: Graphicum mortalem Antiphonem! Vt apologum fecit quam fabre! <570>/ Etiam nunc scelestus <s>esse ducit pro adulescentulo./ Dabitur homini amica, noctu quae in lecto occentet senem;/ Namque edepol aliud quidem illi quid amica opus sit nescio.*

quando eles vão até a casa das meretrizes conhecidas por “Báquides” em busca dos filhos (v. 1117). No momento em que os dois batem à porta, as duas irmãs, numa saborosa brincadeira, os comparam a ovelhas bem tosadas que ficam balindo do lado de fora (vv. 1120-1139). Aos olhos das meretrizes, a aparência dos dois homens revela-lhes a idade deles. O modo como elas a comentam vai ridicularizar a postura moralista de ambos, que são afinal ovelhas velhinhas (*uetulae*) e inúteis (*†thimiamē†*)<sup>69</sup>. Percebendo que se tratava dos pais dos jovens com quem estavam envolvidas, as Báquides bolam um plano: cada uma seria responsável por “amolecer” o coração de um dos senhores (vv. 1140; 1149-1153). Antes mesmo de logrado o plano, Filoxeno já fora seduzido. Envergonhado, confessa os sentimentos ao amigo Nicobulo (vv. 1155-1161), que logo em seguida o repreende, lembrando-o de que o amor na velhice não é bem visto:

Nicobulo: O que você quer de mim?

Filoxeno: Estou com vergonha de lhe dizer uma coisa.

Nic.: Tá com vergonha de quê?

Fil.: Bom. Sendo você meu amigo, acho que é certo lhe contar o que quero. Eu sou um Zé ninguém!

Nic.: Isso eu já tô cansado de saber! Mas... me faça lembrar por que você é um Zé ninguém.

Fil.: Fui pego de jeito com visgo; meu coração foi perfurado por um agulhão.

Nic.: Por Pólux, seria muito mais acertado se fosse o seu traseiro. Mas o que é que você tem? Se bem que, eu mesmo acho que eu já sei do que se trata. Então, sou todo ouvidos: diga a verdade.

Fil.: Está vendo aquela ali?

Nic.: Sim, vejo.

Fil.: Ela não é de se jogar fora, né?

Nic.: Mas você, seu tolo, ousa tornar-se um amante nessa idade?

Fil.: Por que não?

Nic.: Porque é uma vergonha!<sup>70</sup> (*Bac.* 1162-1164).

<sup>69</sup> *Bacchis: uetulae sunt, †thimiamē†.*(v. 1129). A tradução é nossa e o texto latino de *Báquides* aqui citado é da edição de Barsby (*op.cit.*, 1991). A leitura desse trecho no manuscrito é duvidosa. Barsby (*op. cit.*, 1991, p. 186) sugere a tradução, em língua inglesa, “useless” para o vocábulo *\*thimiamē*, que não é registrado em outros textos latinos.

<sup>70</sup> *Nicobulus: Quid me uis?/ Phil.: Pudet dicere me tibi quiddam./ Nic.: Quid est quod pudeat? Phil.: Sed amico homini tibi quod uolo credere certumst./ nihili sum. Nic.: Istuc iam pridem scio. Sed qui nihili sis memora./ Phil.: Tactus sum uehementer uisco;/ cor stimulo foditur. Nic.: Pol tibi multo aequius est coxendicem./ Sed quid istuc est? Etsi iam ego ipsus quid sit probe scire puto me;/ uerum audire etiam ex te*

Segue-se, então, o momento-chave da trama. Também seduzido pelas Báquides, Nicobulo concorda em receber apenas a metade do dinheiro que o filho e o escravo lhe tinham tomado (vv. 1185-1191). Resolvido o problema monetário, o outrora moralista Nicobulo aceita o convite da Báquide para entrar e se deitar com ela. No entanto, seu desejo é bem mais que admiração. Ele, como insinua, não quer apenas observar uma das Báquides se deitando com o amigo Filoxeno (vv. 1191-1192), quer participar da festa. Quando a sua Báquide declara que Nicobulo também receberá o tratamento dado ao amigo (vv. 1192-1193), sua resolução cai por terra de uma vez por todas (v. 1193).

Vemos, então, que, apenas na última cena da comédia evidencia-se a transformação desses personagens (vv. 1120-1206)<sup>71</sup>. Somente nesse momento fica clara a importância dos *senes amatores*, senão para o desenrolar da trama, ao menos para a perspectiva em que a peça, como um todo, vai se mostrar, retrospectivamente. Constatamos, pois, o quanto a conclusão da comédia *Báquides* depende da revelação do tipo cômico do *senex amator* – tipo que, ao menos até os versos finais, parecia nem sequer existir no enredo.

Demêneto, de *Asinária*, está, tal como o velho Lisidamo, de *Cásina*, envolvido numa disputa direta com o filho, o jovem Argiripo. No entanto, o interesse do velho é relativamente limitado: quer desfrutar de apenas uma noite com a jovem meretriz, amada do rapaz, em troca da ajuda que oferecerá a ele. Somente após decorrida bem mais da metade da ação (a peça tem 947 versos), o público saberá das reais intenções do velho (v. 735). Isso acontece quando o escravo Libano dá o recado do pai ao jovem Argiripo (v. 736). Tudo correria bem, não fosse o fato de que a esposa de Demêneto, Artemona, fica sabendo de tudo, graças ao Parasita. É interessante, nesse caso, observar a mudança de opinião da esposa: o homem, antes considerado virtuoso (vv. 856-857), passa a ser “um mortal sem nenhum valor, bêbado, de nada, incontido e que odeia a esposa”<sup>72</sup> (vv. 858-

---

*studeo. Phil.: Viden hanc? Nic.: Video. Phil.: Haud malast mulier. Nic.: Tun, homo putide, amator istac fieri aetate audes? Phil.: Qui non?/ Nic.: Quia flagitiumst.*

<sup>71</sup> Conferir o comentário de Barsby sobre essa mudança (Barsby, *op. cit.*, 1991, p. 118, n. 3).

<sup>72</sup> *Parasitus: At nunc dehinc scito illum ante omnes minimi mortalem preti, madidum, nihili, incontinentem atque osorem uxoris suae./ Artemona: Pol ni istaec vera essent, numquam faceret ea quae nunc facit.*

860). Aos olhos de Artemona, o que o velho faz é uma vergonha, um *flagitium* (v. 853)<sup>73</sup>. Nos instantes finais, o perdão que o velho recebe é parcial: a esposa o tira de cena, proferindo ameaças.

Voltemos nossa atenção para Demifonte d'*O Mercador*. Esse é o *senex amator* que, dentre os plautinos, mais se assemelha a Lisidamo, por, no mínimo, dois aspectos. O primeiro é que a paixão de Demifonte, assim como a do *amator* de *Cásina*, é a única que se anuncia desde o início da ação. Além disso, da mesma forma que as ações de Lisidamo, as suas se voltam apenas para o próprio interesse, diferentemente dos velhos de *Báquides* e de *Asinária*. Tudo começa quando o velho se apaixona pela jovem Pasicompsa, meretriz que o filho, Carino, havia comprado numa viagem (vv. 260-230). Desconhecendo o amor de Carino pela mesma jovem, Demifonte, sem saber, age contra o próprio filho. A visão da moça foi de tal forma fulminante, que o velho agora está loucamente apaixonado (vv. 262-265). Apesar da idade avançada, ele se sente rejuvenescido graças ao sentimento que o tomou (v. 292). Obviamente, só ele se vê mais jovem. O vizinho Lisímaco não o poupa de comentários referentes aos cabelos brancos:

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

Lisímaco: Quais três?

Dem: A-M-O. Eu amo!

Lis: Por acaso você, com essa cabeça branca, está amando, velho patife?

Dem.: Seja minha cabeça branca, vermelha ou negra, eu amo<sup>74</sup>.  
(*Mer.* 303-306).

Vemos que, mais uma vez, um personagem repreende um *senex amator* precisamente porque a idade avançada, indicada aqui pelos cabelos brancos, é inadequada à paixão, a ponto de torná-la indecorosa. Demifonte, que não se importa nem um pouco com suas cãs, como percebemos pela resposta, ainda vai deixar claro alguns versos adiante que este, na verdade, é o momento ideal para desfrutar do amor (vv. 547-554). A confusão se

---

<sup>73</sup> Sobre o sentido de *flagitium*, conferir nota ao termo *flagitorem* no verso 24 da peça *Cásina*.

<sup>74</sup> *Demipho: Hodie ire ocepi in ludum litterarium./ Lysimache, ternas scio iam. Lysimache: Quid ternas? Dem.: Amo./ Lys.: Tun capite cano amas, senex nequissime?/ Dem.: Si canum, si istuc rutilum siue atrumst, amo.*

instaura quando o velho resolve levar a amada para a casa do amigo. Doripa, a esposa deste, acredita que a jovem meretriz é amante de seu marido. O final feliz para Lisímaco agora vai depender quase unicamente da revelação de quem é o verdadeiro *senex amator*. Quando Lisímaco consegue explicar para Doripa que ele não tem nada a ver com a história, tudo termina bem. Ao ficar sabendo que aquela garota, alvo de seu desejo, era a amada do próprio filho, o *senex* – e aqui temos contraste com os velhos namoradores de *Asinária* e de *Cásina* – se arrepende do que fez e implora pelo perdão do filho, que o redime.

Voltemos à *Cásina*. Ali, Lisidamo, apontado por Ryder como um dos expoentes da *ars amatoria* de um *senex*<sup>75</sup>, tem participação central no enredo da peça. Como vimos, desde o prólogo o público já sabe da disputa entre o pai e o filho pelo amor da escrava Cásina. Logo na primeira fala nos ficam claros os sentimentos do velho. Nesse momento, Lisidamo, longe de se envergonhar – portanto longe do que fizeram inicialmente os velhos de *Báquides* e de *Asinária* – enaltece o seu sentimento em relação à escrava na deliciosa passagem por nós já referida<sup>76</sup> em que compara o *amor* a um tempero (vv. 217-228). No entanto, logo em seguida, Lisidamo é repreendido pela esposa, que sente o ar perfumado ao redor do marido, e o lembra enfaticamente de que aquela conduta não é apropriada a um homem casado, ainda mais sendo *senex*:

Cleóstrata: Mas o quê? Você, velho de nada, seu mosquito grisalho!  
Mal posso me conter para não lhe dizer as coisas que você merece!  
Em idade avançada, todo perfumado, descarado, andando por aí?  
[...] Por acaso não tem vergonha de nada? (*Cas.* 239-240, 242).

Nessa passagem, fica claro que Plauto apresenta o velho se comportando de maneira ridícula aos olhos da esposa (e do público). Mais uma vez, a repreensão feita por um personagem leva em conta os cabelos brancos do *amator*. Aqui a brincadeira é mais sofisticada: a esposa chama o marido de *cana culex*, literalmente, de “mosquito de cabeça branca”. Com essa imagem, a idade avançada é bastante enfatizada. Segundo a fala de Cleóstrata, alguém em *senecta aetate* deveria se envergonhar (*te pudet*, v. 242) de andar

---

<sup>75</sup> Ryder, *op. cit.*, 1984, p. 184.

<sup>76</sup> Conferir o item “Perfume de mulher”.

pelas ruas cheirando a perfumes, que se mostram, mais uma vez, simbólicos: indício de desejo sexual e de intenções ilícitas<sup>77</sup>. Em suma, a ridicularização obtida, quer pelo exagero no discurso do velho, quer pela reação da esposa, deixa claro que se está aqui diante de um *senex amator*.

### 5.1.3. Lisidamo entre os *senes amatores* da comédia plautina

Neste breve panorama do *senex amator* na comédia plautina, pudemos constatar que em comum ele têm algo que os torna *amatores*: não apenas o desejo amoroso por mulheres jovens, mas também a ridicularização de tal desejo.

Vimos que alguns aspectos dessa ridicularização podem ser recorrentes na composição do tipo, como, por exemplo, a referência a características físicas da idade (sobretudo os cabelos brancos) e o uso de vocabulário semelhante para referir a impropriedade do amor nessa época da vida (*flagitium, pudere*). Mas outras características do modo como o desejo se apresenta, a maneira como é ridicularizado em cada comédia, as relações e tramóias que a tentativa de realizá-lo possa envolver, bem como, sobretudo, a função do tipo *senex amator* na trama, são aspectos que mostram a variedade, a criatividade do nosso poeta ao lidar com um repertório de personagens e convenções fixas. Fica claro ainda que, seja desde o começo da ação (como em *Cásina* e em *O Mercador*), seja a partir de cena mais adiantada (como em *Asinária*), ou apenas num momento pontual (como em *Estico* e *Báquides*), é sobretudo o comportamento impulsivo dos velhos (outro aspecto do ridículo, pois, segundo os textos enfatizam, indecoroso para a idade) que dá comicidade às cenas.

Lisidamo, entretanto, parece ser singular, no sentido de que toda a trama da peça gira em torno de seu caso amoroso. É notável que ele age de caso pensado contra o filho, a ponto de o mandar para o estrangeiro para ter o caminho livre. Como vimos, Filoxeno e Nicobulo, os velhos de *Báquides*, embora tivessem os próprios interesses, tentavam ao menos inicialmente salvar os filhos. Demêneto, de *Asinária* tem um objetivo claro: uma única noite com a moça em troca de um favor ao filho. Demifonte, de *O*

---

<sup>77</sup> Conferir o item “*Cásina* ilusória”.

*Mercador*, não sabe que está em disputa com o filho e, ao tomar consciência disso, muda instantaneamente de idéia. Ou seja, Lisidamo é o único que, com o objetivo de ter a moça apenas para si, não se importa em rivalizar com o filho. Tal egocentrismo contribui para acentuar o valor central, para a ação da peça como um todo, de sua qualificação como *amator* obcecadamente apaixonado.

## 5.2. *Matronae*

Cleóstrata e Mírrina, de *Cásina*, são exemplos de um tipo feminino presente na comédia plautina: a *matrona*.<sup>78</sup> Inicialmente, as vizinhas se mostram bastante diferentes entre si. Cleóstrata, ao menos pelo que diz o prólogo (vv. 58-59; 63), está em guerra contra o marido e a favor do filho, que se apaixonara pela escrava Cásina. Já Mírrina, em sua primeira participação na trama (vv. 165-216), se mostra esposa obediente e conformada; sugere, inclusive, que a amiga aceite o comportamento infiel do marido para não correr o risco de ouvir os termos de divórcio (vv. 209-210, 212).

As esposas das peças de Plauto são retratadas de modo geral como ciumentas e causadoras de problemas aos seus cônjuges<sup>79</sup>. O mal estar dos maridos é apresentado de diversas formas: Demêneto, de *Asinária*, só consegue ser feliz quando a esposa está longe<sup>80</sup>; Cálicles e Megarônides, na peça *Trinumo*, rogando uma espécie de “praga”, desejam um ao outro que as respectivas esposas lhes superem nos anos de vida<sup>81</sup>.

---

<sup>78</sup> Sobre a caracterização das esposas plautinas, conferir Moore, *The Theater of Plautus*, Austin: Texas University Press, 1998, pp. 158-180; Schuhmann, “Der Typ der *Uxor Dotata* in den Komödien des Plautus”, *Philologus*, 121, 1977, pp. 45-65; para exceções, cf. I. T. Cardoso, “*Matronae Virtuosae* no *Stichus* de Plauto”, *Phaos*, 1, 2001, pp. 21-38. Sobre a caracterização dos personagens femininos em geral, conferir Duckworth, *op. cit.*, 1971, pp. 253-261; Hunter, *The New Comedy of Greece & Rome*, 1989, pp. 83-95.

<sup>79</sup> A má fama das esposas não é exclusividade plautina. No *De Oratore* de Cícero (II, 69, 278), por exemplo, temos a reprodução de uma piada, apresentada como exemplo da utilidade do humor na retórica, sobre um siciliano que pede ao colega mudas da figueira na qual sua esposa havia se enforcado. Sobre a especificidade do casamento como, além de recurso humorístico, *topos* estruturador da comédia plautina, tivemos acesso a I. T. Cardoso, “Solteirões e Casadoiros na Comédia Plautina” e “Cenas de Um Casamento em Plauto”, conferências proferidas na Unicamp (2006) e USP (2007) ainda inéditas.

<sup>80</sup> *As.* 900.

<sup>81</sup> *Trin.* 58-65.

Em *Cásina*, é Cleóstrata quem não escapa das injúrias do marido. Lisidamo diz, ainda que indiretamente, que deseja ver a esposa morta<sup>82</sup>:

Cleóstrata: Faça-me o favor, você está batendo bem?  
Lisidamo: Claro! Amo tanto você!  
Cle.: Não quero seu amor.  
Lis.: Você não pode impedir!  
Cle.: Você me mata!  
Lis.: Quem dera fosse verdade o que você está dizendo... (*Cas.* 232-234)

As ofensas contra a *matrona* não param por aí. Adiante (vv. 317-320), Olímpio se espanta porque Lisidamo chama Cleóstrata de “minha esposa” (*mi uxorem*, v. 319). Na opinião do escravo tal alcunha não é adequada à dona; afinal, para Lisidamo ela é como uma “cadela”:

Lisidamo: O que é isso? Com quem está discutindo, Olímpio?  
Olímpio: Com aquela mesma com quem você sempre discute.  
Lis.: Com a minha esposa?  
Ol.: Como você pode chamá-la de “minha esposa”? Você é quase como um caçador: dia e noite passa a vida em companhia de uma cadela. (*Cas.* 317-320)

O termo usado pelo escravo para qualificar Cleóstrata, *canis*, lembra um verso da *Ilíada* em que Helena se compara a uma cadela (*Ilíada*, 6.344, 356)<sup>83</sup>. Em *Cásina*, essa não é a única comparação que se faz entre a esposa de Lisidamo e um animal. Com um jogo de palavras, o velho recusa a oferta feita pelo escravo Olímpio, que sugere que se adicione determinada espécie de peixe (*lingulacas*, v. 497)<sup>84</sup> à lista de compra para a refeição das núpcias:

---

<sup>82</sup> Outros exemplos de passagens plautinas em que se comenta o desejo pela morte da esposa são: *As.* 20-21; *Aul.* 155-156; *Cist.* 175; *Epid.* 175-177.

<sup>83</sup> Cf. MacCary; Willcock, pp. 136-137; Chiarini, p. 104.

<sup>84</sup> O termo *lingulaca* pode designar tanto “pessoa falante, linguarudo”, como uma espécie de peixe (também achatado) (cf. *OLD*). Nossa opção por “linguado” se deve ao fato de que o vocábulo denota uma espécie de peixe (achatado) e, por lembrar a palavra “língua”, permite a associação com “linguaruda”.

Olímpio: Não quer uns linguados?

Lisidamo: Para que, se tenho minha mulher em casa? Ela é para nós uma linguaruda, já que nunca para de falar. (*Cas.* 497-498)

À parte a opinião masculina sobre as esposas, apesar da diferença inicial entre as *matronae* da comédia *Cásina*, ao longo da ação veremos que as duas mulheres se juntam para pôr em prática o plano de Cleóstrata.

### 5.2.1. Cleóstrata e seus motivos

Logo no prólogo, explica-se que Cleóstrata recebera uma menina que havia sido abandonada e a criou como se fosse sua (vv. 39-44). No entanto, conforme também se narra previamente aos espectadores, com o avançar dos anos, a menina se torna alvo de desejo do marido de Cleóstrata e de seu filho (vv. 47-49).

Dado o conflito resultante da paixão dos dois homens pela escrava Cásina, cria-se oposição amorosa entre duas gerações: “agora pai e filho, preparam suas legiões um contra o outro” (vv. 50-51). No entanto, com golpe estratégico, o pai (e Plauto também<sup>85</sup>) retira Eutinico do campo de batalha (vv. 60-63). Assim, o que antes parecia disputa entre pai e filho passa a ser guerra entre marido e mulher.<sup>86</sup> E é essa disputa que põe a esposa em destaque: de *matrona* ciumenta, Cleóstrata passará no decorrer da ação a comandante da trupe de enganos feminina.

Em sua primeira fala (vv. 144-164), a esposa aparece exaltada declarando que da cozinha nada sairá naquele dia. Cleóstrata promete castigar o marido de maneira merecida<sup>87</sup>:

---

<sup>85</sup> Evidencia-se, como parte da metalinguagem do prólogo, que a ausência do filho em cena é “vontade” plautina: “ele (*i. e.*, o filho) – nem adianta esperar –, nessa comédia, não voltará hoje à cidade: Plauto não quis! Ele bloqueou a ponte que estava no caminho do jovem” (*Cas.* 64-66).

<sup>86</sup> Concordamos, pois, com a opinião de Franko (cf. O’Brhym (ed.), *Greek and Roman Comedy*, 2001, pp. 169-188).

<sup>87</sup> Franko (*op. cit.*, 2001, pp. 173-174) chama a atenção para a métrica dessa passagem. Segundo o estudioso, nesse momento Cleóstrata se dirige à platéia usando versos líricos e não iambos e troqueus, comuns às falas das *matronae* plautinas. Esse fato associado ao conteúdo, em parte emotivo, da passagem, criaria identificação entre a platéia e a matrona. No entanto, a promessa de impor castigos ao marido seria mal vista pelo público.

Cleóstrata: Xiu, cale-se e ande, não vou preparar e não se cozinha nada hoje. Uma vez que ele, a favor de seu próprio prazer amoroso, se coloca como adversário ao filho e a mim; aquele homem vergonhoso! Por meio da fome, da sede, de palavras injuriosas, de maldades, eu vou me vingar daquele amante. Eu, por Pólux, vou atormentá-lo com palavras desagradáveis, farei com que ele viva uma vida como é condizente: presa do Aqueronte, perseguidor da vergonha, morada da devassidão. (*Cas.* 148-160)

Portanto, a própria personagem confirma aos espectadores que já sabe das intenções do marido e não pretende deixá-lo agir tranquilamente. O fato de a esposa (e também o público) ter conhecimento desde o princípio das reais intenções de um *senex amator* não é comum nas peças plautinas: n’*O Mercador*, por exemplo, a *uxor* só reconhece no marido um *senex amator* após decorrida boa parte da ação.<sup>88</sup>

Franko chama a atenção para o perfil raivoso que a matrona assume. Para o estudioso, uma mulher que suspeitasse de possível traição talvez devesse aparentar desespero e sofrimento e não raiva e violência; tais sentimentos fazem com que Cleóstrata seja alinhada ao tipo pouco simpático da matrona implicante, mais comum entre as esposas das peças plautinas. Além disso, até aquele momento não é claro para o público qual seria, de fato, o erro de Lisidamo: não havendo indicações de que o velho realmente tenha tido relações com a escrava, sua indecência se resumiria ao plano de assumir futuramente o papel de *amator*. Daí, a atitude da esposa ser, na opinião do estudioso, exagerada e injustificável.<sup>89</sup>

Instantes depois de praguejar contra o marido, Cleóstrata encontra a vizinha Mírrina, que naquele momento também saía de casa a procura da amiga. A conversa das duas mulheres gira em torno da desgraça que se abateu sobre a esposa a beira de ser traída:

Cleóstrata: Olá, Mírrina!

---

<sup>88</sup> Como também vimos no item “Personagens de *Cásina* e o repertório plautino”, em *Báquides*, as intenções de Nicobulo e Filoxeno só serão reveladas perto do fim da peça (vv. 1120-1206).

<sup>89</sup> Cf. Franko, *op. cit.*, 2001, pp. 174-175. Para o estudioso, o resultado pretendido por Plauto com essa atitude “inadequada” da matrona seria a falta de empatia entre o público e o personagem, fazendo simpático à platéia e, conseqüentemente, favorito, Lisidamo. Do nosso ponto de vista (conforme explanaremos no item “*Cásina* ilusória”), entretanto, a postura de Cleóstrata tem como efeito criar uma situação ideal para a elaboração do plano de vingança das mulheres da peça.

Mírrina: Por Cástor, olá! Mas, por favor, por que está tão triste?  
 Cle.: É assim que devem ficar todas que são mal casadas. Em casa e fora dela, sempre há motivo o bastante para lamentar. Por isso estava indo até você. [...] Meu marido me despreza de um jeito péssimo na minha própria casa.  
 Mír.: Jura?  
 Cle.: O que foi?  
 Mír.: Peço que repita (pois, por Pólux, mal posso aceitar em meu coração as suas queixas).  
 Cle.: Meu marido tem me desprezado de um jeito péssimo. Não tenho nem o direito de desejar o que devo desejar.  
 Mír.: Se diz a verdade, é de se admirar; pois os homens é que não conseguem garantir seus direitos perante as mulheres.  
 Cle.: Pior! Ele pede, para o meu desgosto, a escravazinha, que é minha, que foi criada às minhas custas, a fim de dá-la ao seu caseiro. Mas é ele mesmo que a ama. (*Cas.* 170,171-178; 184,185-195)

Ao longo da conversa, Cleóstrata vemos que alega motivos diferentes para sua tristeza. Primeiro, temos um tom generalizante quando a matrona afirma que esse sentimento afeta, no mínimo, todas as mulheres mal casadas. A conversa vai-se mostrando mais pessoal com a exposição dos detalhes: Cleóstrata afirma, para o espanto de Mírrina, que tem sido desprezada pelo marido. E, pior ainda, que Lisidamo pretende dar ao caseiro a escrava que ela mesma criou. O motivo que encerra a série de problemas enumerados por Cleóstrata é que, na verdade, quem deseja a escrava é o próprio velho, e não o escravo.

Como dito, no prólogo se afirma que Cleóstrata havia percebido a dedicação do marido a um amor (v. 58). Na passagem citada anteriormente (vv. 148-160), tal conhecimento foi revelado em forma de monólogo. No entanto, este é o momento da ação em que a público sabe, através da encenação propriamente dita, do grau de “consciência” da matrona. Reitera-se, agora para um personagem partícipe da ação, a percepção de que Cleóstrata sabia com precisão das intenções do marido.<sup>90</sup> Outra singularidade da cena que

---

<sup>90</sup>Além disso, podemos considerar ainda dois aspectos que destacam esta passagem. Primeiro, cabe levar em conta que o prólogo de *Cásina*, como vimos no item “O poeta e sua obra”, é provável resultado de *retractatio*: não sabemos então se o público de outras apresentações anteriores às alterações teria acesso às informações ali declaradas (fato que se torna mais incerto pelo desconhecimento de qual seria a extensão da *retractatio*). Além disso, reiterações de dados indicados no prólogo no decorrer da ação plautina evidenciam a diferença, na comédia de Plauto, entre a narração e a encenação (tal fenômeno mereceria um estudo mais aprofundado, que escapa ao âmbito deste trabalho). Sobre os prólogos em Plauto, cf. Abel, *op. cit.*, 1955; Duckworth, *op.*

observamos é que se revela, como que sem querer, com um tom confessional resultante da crescente precisão dos detalhes, o primeiro indício de que a motivação da esposa não tem tanto a ver com o fato de ela ser a pretensa representante do filho Eutinico na guerra instaurada em *Cásina*. Sua preocupação não é perder a disputa contra o escravo – o que resultaria na derrota do filho – mas sim o fato de que a história de casar a escrava com Olímpio é mero disfarce: *sed ipsus (i.e., Lisidamo) eam amat*.<sup>91</sup>

Curioso é que, mesmo antes de esboçar qualquer pedido de ajuda, a matrona é repreendida pela própria amiga:

Mírrina: Peço que me conte, pois agora, aqui, você pode falar; nós estamos a sós.

Cleóstrata: É verdade.

Mír.: De onde é que ela lhe surgiu? Pois a uma mulher de bem não convém ter posses em segredo do marido, e aquela que tem não o obteve corretamente: ou o afanou do marido, ou o adquiriu pelo adultério. Julgo que tudo que é seu seja do seu marido.

Cle.: Você, com certeza, fala tudo isso contra sua amiga.

Mír.: Faça o favor de ficar quieta, sua tola, e me escute. Não queira ser adversária dele: deixe que se apaixone, deixe que faça aquilo que o agrada, já que nada lhe falta em casa.

Cle.: Você está batendo bem? Porque você mesma está falando contra seus próprios interesses.

Mír.: Desajuizada, mantenha seu marido sempre longe daquela expressão.

Cle.: Que expressão?

Mír.: “Para fora, mulher!” (*Cas.* 196-210, 212)

Nessa altura da ação, Mírrina (que já apresentava uma fala misógina, em prol dos homens, no diálogo que citamos anteriormente; vv. 191-192) diverge, à primeira vista,

---

*cit.*, 1971, pp. 211-218; Questa; Raffaelli, *Maschere, Prologhi Naufragi nella Commedia Plautina*, 1984, pp. 69-84.

<sup>91</sup> Mais adiante, veremos que essa espécie de “lapso”, *i. e.*, de manifestação perceptível como não desejada, ao menos no que diz respeito à eliminação de um possível suspense na ação – afinal, dramaticamente era de se esperar que a matrona não soubesse de nada até o momento de revelação do *senex amator* – é mais um dos fatores que contribuem para a preparação de um ambiente (dramaticamente) propício para o plano feminino a ser executado em *Cásina*.

totalmente das atitudes da vizinha. Os motivos apresentados por Cleóstrata parecem não demover a amiga de sua posição de boa esposa.<sup>92</sup>

Isso porque a primeira preocupação de Mírrina está voltada para uma questão estrutural nas relações conjugais em Plauto: o patrimônio familiar e, relacionado a este, o dote – uma vez que as comédias adotam o pressuposto – amparado pelo direito grego e romano – de que, em caso de divórcio, o patrimônio que a mulher levava como dote deveria ser devolvido integralmente.<sup>93</sup>

Inicialmente, Mírrina quer saber como a amiga pode ter uma escrava que não seja também um bem do marido. Depois, o objetivo é evitar o divórcio: se nada falta em casa, então por que se opor às aventuras amorosas do marido? Dessa maneira, vemos como a esposa de Alcésimo é caracterizada de maneira diversa, com, digamos, os pés no chão, em relação ao comportamento “rebelde” de sua vizinha. Assim, parece se sugerir que Cleóstrata não poderá contar com a amiga para dar a Lisidamo o que ele merece.

Com tantos contras, a ira de nossa matrona pode parecer efetivamente descabida no contexto. Se o motivo de sua participação na disputa pela escrava Cásina é favorecer o filho, tamanha raiva talvez soasse efetivamente excessiva aos espectadores de Plauto. Seguindo-se os conselhos de Mírrina, Cleóstrata, como esposa, deveria submeter-se às vontades do marido para evitar problemas conjugais. O problema seria, então (como se tematiza mais claramente em outras peças da comédia nova<sup>94</sup>), possíveis gastos excessivos do homem apaixonado, no caso o *senex amator* com a amante (a escrava Cásina) resultando na depreciação do dote como parte do casamento?<sup>95</sup> Ao longo da ação, excetuando-se os

---

<sup>92</sup> Aqui o comportamento de Mírrina se assemelha ao de outras mulheres casadas, porém não *dotatae* como Cleóstrata, das peças plautinas, como as irmãs de *Estico*, Pânfila e Panégiris, e Alcmena, de *Anfitrião*. Sobre o comportamento diferenciado dessas esposas, conferir I. T. Cardoso, *op. cit.*, 2006, pp. 44-46; Duckworth, *op. cit.*, 1971, pp. 253-261; Petersmann, “Lateinische Varietätenrhythmik – Aufgezeigt an Ausgewählten Komödien des Plautus”, *Wien Studien*, 2001, pp. 153-165.

<sup>93</sup> Sobre as condições em relação ao dote no casamento, conferir Hunter, *op. cit.*, 1989, pp. 90-92.

<sup>94</sup> Cf. p. ex., *Men.* 805; *St.* 128.

<sup>95</sup> Questa (*op. cit.*, 2004, p. 23) inclui Cleóstrata entre as *uxores dotatae* plautinas. É essa também a opinião de Schuhmann (*op. cit.*, 1977, pp. 48-51). Para a estudiosa, os indícios do enredo que fazem concluir que o dote de Cleóstrata se teria tornado comum ao marido, na ocasião do casamento, são as passagens dos versos 194 e 202. Schuhmann aponta ainda a fala de Lisidamo no verso 409 (*me uiuo mea uxor imperium exhibet*) como reveladora de que a esposa seria, como a típica *uxor dotata*, a comandante da casa. Sobre a caracterização da *uxor dotata* na comédia latina, conferir Questa (*op. cit.*, 2004, p. 23, nota 4); Schuhmann (*op. cit.*, 1977, pp. 45-65).

gastos do velho com perfumes (vv. 226; 238) – que não seriam despesas diretas com a pretendida escrava – não há menções de dissipação financeira por parte do marido<sup>96</sup> de Cleóstrata.

De toda forma, qualquer que fossem os motivos alegados no enredo – o suposto favorecimento da mãe pelo filho, a manutenção da suntuosidade do dote, o ciúmes do marido – todos eles dão lugar a uma causa central motivadora da ação das mulheres: Lisidamo merece ter o tratamento adequado ao comportamento que tem assumido. Bem, ao menos esse é o objetivo de Cleóstrata; Mírrina e Pardalisca parecem apenas querer diversão...

Um indício deste aspecto do éthos dos referidos personagens pode ser o fato de, como a seguir detalharemos, não haver nenhuma cena, nem fala que explicita o momento (e o porquê) de vizinha e escrava se aliarem a Cleóstrata. O pacto simplesmente acontece!

### 5.2.2. *Matronae* em ação

Dado o objetivo de Cleóstrata, faz-se necessário criar meios de colocá-lo em prática. É nesse momento, então, que as mulheres da peça começam a se revelar. Movidas pelas razões da esposa que está prestes a ser traída, Mírrina e Pardalisca se alistam em prol da causa da matrona.

É interessante ressaltar que, como dissemos, o alinhamento entre os personagens femininos não se dá no palco (através da encenação). A primeira notícia de que as mulheres estavam envolvidas num plano é dada por Pardalisca:

Pardalisca: Eu prego uma peça direitinho nele: pois esses fatos que relatei, relatei-lhe todos falsos. Minha dona e a vizinha aqui do lado inventaram este engano: eu fui enviada aqui para pregar esta peça. (*Cas.* 685-688)

---

<sup>96</sup> Em outras peças, as artimanhas dos maridos que apanham pertences das mulheres para dar as suas amadas extraconjugais são latentes. Cf., p. ex., passagens de *Menecmos* (vv. 127-134; 159; 559-561).

A “peça” a que Pardalisca se refere nesse momento é a narrativa que a escrava acabara de fazer, relatando a Lisidamo a suposta loucura de Cásina, que, segundo a narradora, ameaçava matar qualquer um que dela se aproximasse. Mal se sabe que esta é apenas uma das etapas do castigo que será aplicado nos dois pretendentes da escrava, Olímpio e Lisidamo. Alguns momentos depois, Pardalisca esclarecerá qual é a peça que se planeja pregar no caseiro e no velho<sup>97</sup>:

Pardalisca: Por Pólux, acredito que nem em Neméia, nem em Olímpia, nem em qualquer outro lugar se fizeram peças tão divertidas quanto as peças que se pregam aqui dentro no nosso velho e no nosso caseiro Olímpio. [...] Elas duas<sup>98</sup>, por outro lado, enfeitam no quarto o escudeiro, que vai ser dado, no lugar de Cásina, como esposa ao nosso caseiro. Mas fingem muitíssimo bem, como se não soubessem de nada do que está para acontecer. (*Cas.* 759-762; 769-772)

Pelo relato da escrava já se sabe que Mírrina e Cleóstrata também participam ativamente da armadilha criada. Revela-se, então, que as matronas, além de terem planejado a ação, tratam de preparar o ornamento do escudeiro, que será “Cásina” nas núpcias vindouras. Depois da cerimônia em que Olímpio recebe a noiva, Mírrina comemora o sucesso da trama desenvolvida pelas esposas:

Mírrina: Tratadas bem e de acordo, vamos daqui de dentro para a rua assistir a nossa peça nupcial. Por Cástor, nunca, em dia algum, ri tanto, e acho que pelo resto da minha vida não vou rir tanto. [...] Poeta algum compôs uma artimanha mais bem bolada que esta bolada por nós. (*Cas.* 855-858; 860-861)

Como vemos, as matronas da peça se comparam a poetas: elas mesmas engendraram uma artimanha e comandam a sua realização. Ou seja, Cleóstrata e Mírrina não são apenas coadjuvantes de um plano; elas mesmas o criaram. A esposa de Lisidamo tem função principal no engodo. É a matrona que cria intriga entre o marido e o vizinho

---

<sup>97</sup> A essa altura, Pardalisca já narrara a fúria da nubente “Cásina” (vv. 621-719).

<sup>98</sup> *I.e.*, Cleóstrata e Mírrina.

Alcésimo (vv. 558-562); é Cleóstrata quem agencia a escrava Pardalisca para apavorar Lisidamo com o relato da loucura de Cásina (vv. 621-719); e, por fim, as amigas e vizinhas se juntam para disfarçar Calino de noiva (vv. 769-772).<sup>99</sup>

Sabendo-se que, nas peças plautinas, de modo geral, esse tipo de trapaça é planejada por escravos (denominados *serui callidi*)<sup>100</sup>, fica ainda mais claro o destaque que a ação feminina, sobretudo das matronas aliadas, recebe em *Cásina*. As esposas se mostram um caso à parte no conjunto de mulheres casadas das peças plautinas. De um lado, porque têm participação direta no curso que o enredo vai seguindo: o engano final (*i.e.*, a “noite de amor” de Olímpio e Lisidamo com “Cásina”) só se dá devido à união das mulheres e, posteriormente, ao fato de elas conduzirem, muito bem, o plano bolado.

De outro lado, inferimos uma inversão do papel esperado pela caracterização inicial de cada *matrona*. Cleóstrata passa de esposa raivosa e descontrolada à articuladora (calculista) de uma trama detalhada. Mírrina, a boa esposa, se revela poeta que se diverte com a própria criação.

### 5.3. *Serui*

Assim como os velhos e as esposas, os escravos de *Cásina* estão completamente envolvidos na disputa anunciada no prólogo: Olímpio e Calino lutam entre si para ter a escrava que dá nome à peça como esposa e Pardalisca se alia às matronas para colaborar com o plano que castiga o velho. À maneira de todas as outras peças plautinas, os escravos dessa comédia têm papel ativo e extensa participação no que diz respeito à presença em cena.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Franko (*op. cit.*, 2001, p. 181) afirma que esses esquemas de engano seguem uma linha de complexidade crescente. Para o estudioso, realizadas as trapaças, Cleóstrata já teria assumido o papel de *seruus callidus* e ganhado a preferência do público.

<sup>100</sup> Sobre esse tipo de trapaça planejada pelos escravos denominados *serui callidi* nos estudos plautinos, cf. Petrone, *Teatro Antico e Inganno: Finzioni Plautine*, 1983; Slater, *op. cit.*, 2000). Trataremos da participação de uma escrava (e também das mulheres) no engano dessa peça no item “*Cásina* ilusória”.

<sup>101</sup> Como afirma Duckworth (*op. cit.*, 1971, p. 249), todas as comédias romanas às quais temos acesso têm ao menos um escravo que participa da ação quer de maneira destacada, quer mais incidentalmente. Para o estudioso, a característica que une a maior parte dos personagens desse tipo é a “loquacidade” (“talkativeness”).

Tratemos primeiramente de Olímpio e Calino, escravos inimigos. E, em seguida, de Pardalisca, a única escrava que atua na peça (já que Cásina, aparentemente, nem sequer aparece em cena).

### 5.3.2. Olímpio *versus* Calino

Apresentados no prólogo como representantes dos donos (vv. 52-57), Olímpio e Calino aparecem logo na primeira cena da peça dispostos a brigar pelo propósito de casar com a escrava. Primeiramente Olímpio é quem reclama da companhia do outro:

Olímpio: Será que eu não posso pensar e falar comigo mesmo minhas coisas sozinho, como gostaria, sem sua presença? Por que diabos você me segue? (*Cas.* 89-91)

A resposta do escravo da cidade vai direto ao ponto de conflito e serve ainda para caracterizar o rival como alguém que vive no campo:

Calino: Porque eu decidi sempre lhe seguir, como sombra, aonde quer que você vá. E, por Pólux, até se quiser ir para a cruz, seguir é minha decisão. Daí, você considere o seguinte: você acha que pode mesmo me enrolar, secretamente, com seus estratagemas, e, me surrupiando, ter Cásina como esposa, passando na minha frente assim do jeito que você pensa? [...] Por que não está no campo, na administração da sua província? Por que não toma conta antes daquilo para que foi delegado e se afasta dos assuntos urbanos? Você veio para cá para me tomar minha esposa! Volte para o campo! Volte imediatamente para a sua província! (*Cas.* 91-96; 99-103)

A caracterização ocorre nos moldes da *Glorifizierung* plautina, a representação exagerada que, em geral, os escravos fazem de si mesmos, e que Fraenkel<sup>102</sup> com razão aponta como sendo ingrediente típico das peças de Plauto. Neste caso, a metáfora que “eleva” a função do escravo do campo é de cunho político, pois ele é

---

<sup>102</sup> Cf., Fraenkel, *op. cit.*, 1960, pp. 231-241.

comparado a um magistrado: “administração da sua província” (*praefectura tua*, v. 99), tarefas “delegadas” (*quod legatum est tibi negotium*, v. 100), “assuntos urbanos” (*urbanis rebus*, v. 101), e novamente “província” (*provinciam*, v. 103). A seguir, na resposta de Olímpio, o vocabulário adotado não refuta a ironia, mas a ela dá prosseguimento com os termos “ofício” (*officium*, v. 104), “tomar conta” (*curet*, v. 105) e, ao final da fala, “província” (*praefectura*, v. 110)<sup>103</sup>:

Olímpio: Calino, não me esqueci de meu ofício. Designei alguém que, mesmo na minha ausência, tomará conta do campo direitinho. Se eu conseguir aquilo por que vim até a cidade – ter como minha esposa, aquela por quem você morre de amor, a bela e delicadinha Cásina que é escrava aqui com você –, depois que eu a levar para o campo comigo, no campo hei de dormir ininterruptamente na minha província. (*Cas.* 104-110)

A disputa entre o caseiro e o escudeiro é acirrada. Nenhum dos dois planeja abdicar da pretensão de se casar com a escrava. No entanto, ambos sabem que cada um tem seus métodos secretos (*sutelis*, v. 95) para se sair melhor nessa batalha.

Calino, apresentado ao público como *armiger*, ou seja, escudeiro, parece procurar motivos na posição de Olímpio, escravo do campo, para retirar o oponente da disputa: o caseiro deveria estar no campo exercendo suas tarefas rurais. Olímpio, por outro lado, parece querer perturbar o oponente prometendo ter Cásina para si. A caracterização de cada escravo é então opositiva: Calino seria o homem da cidade, mais fino e elegante; Olímpio representaria o do campo, rústico e virulento. Dessa maneira, os escravos colocariam em cena o embate, comum na comédia nova<sup>104</sup>, entre o campo e a cidade; entre o *seruus urbanus* e o *seruus rusticus*.

De maneira geral, espera-se que o tipo urbano se sobreponha ao campestre<sup>105</sup>. No entanto, não é exatamente isso que acontece em *Cásina*. Olímpio parece dominar o

---

<sup>103</sup> Chiarini (p. 68) também chama a atenção para a suposta “elevação” do vocabulário dos escravos nessa passagem.

<sup>104</sup> Sobre a presença do tema na comédia nova, conferir o capítulo “Town and country” da obra *The New Comedy of Greece & Rome* de Hunter (*op. cit.*, 1989, pp. 109-113).

<sup>105</sup> Cf. Franko, *op. cit.*, 2001, p. 172.

escudeiro facilmente. Pelo menos é o que vemos quando o caseiro narra detalhadamente as tarefas que pretende inflingir ao inimigo:

Olímpio: Estando eu vivo, farei de você um infeliz no meu casamento!

Calino: O que você vai fazer comigo?

Ol.: Eu, o que vou fazer com você? Primeiro de tudo, você com uma tocha será o iluminador da festa para a nova esposa deste que lhe fala. [Depois, você será o de sempre: um homem inútil e de nenhum valor...]. Depois disso, quando vier até a fazenda, lhe será dado o seguinte: uma única ânfora, uma única travessia, uma única fonte, um só caldeirão e oito talhas e, a não ser que essas talhas estejam sempre cheias, eu vou lhe encher de chicotadas. A água a ser carregada o vai deixar tão curvado, que vai se poder usar você como um rabicho. Depois, a menos que você coma no campo uma montanha de trigo, ou, como verme, terra (pelo simples fato de você precisar pôr algo na boca), nunca, por Pólux, o Jejum jejuou tanto quanto mandarei você jejuar no campo. Depois disso, quando você estiver exausto e faminto, à noite, se arranjará um lugar conveniente para que se deite. (*Cas.* 116-131)

Calino não reage às provocações de Olímpio. Como um espectador, o escudeiro apenas continua “assistindo” à história fictícia com que o caseiro planeja sua vingança<sup>106</sup>:

Calino: O que você vai fazer?

Olímpio: Você será preso firmemente no vão da janela, de onde poderá ouvir enquanto eu a estiver beijando. Quando ela me disser: “meu amorzinho, meu Olímpio, minha vida, meu docinho, minha alegria, deixe eu beijar seus olhinhos, meu desejo: deixe, por favor, que eu seja amada por você, meu dia de festa, meu pássaro preferido, minha pomba, meu coelho”. Quando essas palavras me forem ditas, você, então, seu patife, vai ficar se revirando no vão da parede, feito um rato. Agora nem pense em me responder. Vou entrar. Cansei do seu blabláblá. (*Cas.* 132-142)

Nessa cena inicial, a atitude de Calino não revela a esperada superioridade do representante da cidade, apenas a passividade de quem ouve as atrocidades ditas por Olímpio e interfere somente para “pedir” que o rival continue a ditar seu castigo triunfal. A

---

<sup>106</sup> B. Williams (“Games People Play: Metatheatrical Performance Criticism in Plautus’ *Casina*”, *Ramus*, 22, 1993, p. 41) aponta a passagem como evidência de metateatro em *Cásina* e ainda especula sobre a possível amplificação que esse aspecto receberia graças à performance dos atores em cena.

soberania às avessas do escravo do campo parece se confirmar quando o sorteio que decidiria a qual dos escravos Cásina seria dada é realizado. O resultado das pedras indica Olímpio como vencedor (v. 417). Calino é afetado de tal modo que, logo após a derrota, num monólogo, só faz lamentar:

Calino: Se agora eu me enforcasse, estaria perdendo meu tempo e, além disso, teria a despesa da corda e daria prazer aos meus inimigos. Se de qualquer maneira eu já sou um homem morto, de que serve isso? Fui vencido no sorteio. Cásina vai se casar com o caseiro. Mas o fato de o caseiro ter vencido não é tão lamentável quanto o fato de que o velho desejava tão ardentemente que ela não me fosse dada, para que se casasse com aquele outro. Como ele se agitava, como o miserável tinha pressa, como pulava de alegria depois que o caseiro venceu! (*Cas.* 424-433)

No entanto, rapidamente a sorte do escudeiro muda. Depois do lamento, Calino vê Lisidamo e o comparsa escravo (ironicamente designados como seus “amigos benevolentes”; *beneuolentes atque amici*, v. 435), ambos saindo pela porta, e resolve se esconder para “de uma armadilha” (*ex insidiis*, v. 435) preparar outra armadilha contra o velho e o caseiro. É nesse momento que Calino começa a vencer o rival Olímpio: ele ouve os relatos do dono sobre o plano que Lisidamo havia preparado para levar Cásina até a casa do vizinho Alcésimo e ali o dono (e não Olímpio...) desfrutar sua tão desejada noite de amor (vv. 480-487). Ciente do conluio dos rivais, o escudeiro resolve deixar sua dona, e aliada na luta pela escrava, a par da verdadeira situação. Daí em diante, o embate entre os dois escravos se dará apenas no quarto escuro...

### 5.3.2. Pardalisca: *serua callida*

A escrava Pardalisca tem sua primeira fala na primeira cena do segundo ato das edições modernas<sup>107</sup>. Nesse momento, seus dizeres se resumem ao recado dado a Cleóstrata pelo marido: “o velho mandou preparar o almoço para ele” (*prandium iusserat senex sibi*

---

<sup>107</sup> No entanto, Questa (“Pardalisca regista della Casina” in: Raffaelli; Tontini, *Lecturae Plautinae Sarsinates VI – Casina*, 2003, p. 45) indica que à margem dos manuscritos Palatinos essa fala é atribuída a uma *ancilla* anônima, não necessariamente Pardalisca.

*parari*, v. 147)<sup>108</sup>. Depois dessa intervenção, a escrava ficará um longo tempo fora de cena<sup>109</sup>. Seu retorno, no entanto, será triunfal.

Pardalisca volta à cena para assumir o papel, típico da comédia plautina, do *seruus callidus*, no caso, de uma inusitada *serua callida*<sup>110</sup>. Duckworth<sup>111</sup>, ao caracterizar os escravos (excluindo-se as escravas mulheres) da comédia romana, afirma que há duas funções predominantes dos *serui* da comédia: prover humor, muitas vezes de caráter farsesco, e supervisionar ou ajudar outros personagens em enganos – o que, podemos acrescentar, em Plauto também acaba provocando humor... Dentre as diferentes personalidades que os escravos assumem, os que exercem tais funções mais ativamente são, exatamente, os *serui callidi*. Uma das características desse tipo que mais chama a atenção é o extremado auto-elogio; exemplo da maestria nesse tipo de ostentação é o escravo Crísalo, na peça *Báquides*<sup>112</sup>.

Nossa escrava, embora não seja incluída por Duckworth na lista dos *serui callidi*<sup>113</sup>, demonstra ser bastante versada nas atribuições desse tipo. Em sua volta ao palco, Pardalisca narra<sup>114</sup> ao velho a, segundo ela, fúria incontrolável de Cásina:

Pardalisca: Estou aniquilada, aniquilada estou! Toda, toda acabada! Morto de medo está o meu coração, tremem os membros desta infeliz. Não sei onde reunir ou reclamar socorro, reforço, asilo, ajuda ou recursos para mim. Tamanhas coisas admiráveis feitas de modo admirável, audácia nova e intocada, há pouco vi lá dentro. Tome cuidado, Cleóstrata! Afaste-se dela, eu imploro, para que ela, em ira exasperada, não lhe faça nada de mal. Afastem a espada dessazinha que está fora de si. (*Cas.* 621-629)

---

<sup>108</sup> Vai-se delineando já no início da peça a relevância do tema da comida, tomado, mais tarde, como metáfora do desejo sexual (cf. Questa, *op. cit.*, 2003, p. 45).

<sup>109</sup> Apenas depois de cerca de 500 versos, Pardalisca entrará no palco novamente.

<sup>110</sup> O inédito aqui se deve ao fato de ser uma escrava, e não um personagem masculino, exercendo a função de “escravo calejado”. No que diz respeito à função em si, segundo Questa (*op. cit.*, 2003, p. 50), Ladewig (“Zur Casina”, *Rheinisches Museum*, 3, 1845, p. 195), no século XIX, já chamava a atenção para o papel de Pardalisca na peça.

<sup>111</sup> Cf. Duckworth (*op. cit.*, 1971, p. 249-253).

<sup>112</sup> Cf. Duckworth (*op. cit.*, 1971, p. 250); Jocelyn (*op. cit.*, 1969); I. T. Cardoso (*Ars Plautina*, 2005, pp. 176-178).

<sup>113</sup> Duckworth (*op. cit.*, 1971, p. 254) comenta a ação relevante de Pardalisca, mas em relação às características que o estudioso atribui às escravas, sem no entanto, defini-la como *callida*.

<sup>114</sup> Segundo Questa (*op. cit.*, 2004, p. 31), a escrava tem função um pouco de *nuntius* trágico, um pouco de coro de tragédia.

O relato dramático de Pardalisca é repleto de alusões a elementos típicos da tragédia. Primeiramente, o próprio teor da narrativa é trágico: Cásina enlouqueceu<sup>115</sup>. A caracterização dos versos de Pardalisca com elementos desse gênero poético também se dá no nível lingüístico. Parte dos versos iniciais do relato da escrava lembram, por exemplo, passagem de tragédias de Ênio<sup>116</sup>, a saber, comparáveis com o lamento de Andrômaca na peça eniana. A abundância de repetições de termos (*nulla... nulla; tota, tota*, v. 621), aliteraões (*metu mortuumst; membra miserae tremunt*, v. 622; *opum copiam comparem aut expetam*, v. 624) e assonâncias (*auxili, praesidi, perfugi*, v. 623) em curto trecho parecem condensar a exuberância do trabalho poético na narrativa de Pardalisca. A exuberância da escrava é tamanha que o próprio velho pede para que ela continue, mas de modo mais objetivo:

Lisidamo: Mas seja lá o que for, me diga, resumindo em poucas palavras: que espécie de tumulto aconteceu lá dentro? (*Cas.* 648-649)

Na seqüência, Pardalisca trata então de cumprir, conforme inferimos (já que o plano em si não é exposto ao público), uma de suas funções na estratégia tramada: amedrontar Lisidamo com sua história. O velho se apavora ao saber das ameaças que a escrava teria feito com a espada empunhada:

Pardalisca: Escute. Lá na nossa casa, agora há pouco, sua escrava começou a tramar coisas más, muito más, que não convêm aos costumes áticos.

Lisidamo: Como assim!?

[...]

Par.: Vou dizer. Sua escrava, aquela que você quer dar como esposa ao seu caseiro, ela, lá dentro...

Lis.: Lá dentro, o quê? O que é?

Par.: Ela imita os maus costumes dos maus: ameaça seu marido de certas coisas; a vida...

---

<sup>115</sup> Sobre a insanidade de Cásina como tipicamente trágica, cf. Chiarini, p. 160.

<sup>116</sup> A observação é de MacCary e Willcock (p.170). Sobre as comparações feitas pelos editores que consultamos, conferir notas aos respectivos versos na tradução.

Lis.: O que é que tem?  
 Par.: Ah!  
 Lis.: O que é?  
 Par.: Ela diz que quer tirar sua vida. Uma espada...  
 Lis.: Como?  
 Par.: Uma espada...  
 Lis.: O que tem essa espada?  
 Par.: Ela tem uma.  
 Lis.: Pobre de mim! Por que ela a tem?  
 Par.: Ela persegue todo mundo pela casa, não deixa ninguém se aproximar dela: assim, todos ficam quietinhos de medo, embaixo das arcas e debaixo das camas escondidos.  
 Lis.: Já era, estou morto. Que mal a atingiu tão de repente?  
 Par.: Ela enlouqueceu.  
 Lis.: Acho que eu sou um homem extremamente desgraçado! (*Cas.* 649-653; 654-667)

Como vemos, a ameaçadora fúria da escrava armada deixa Lisidamo em choque. O velho se envolve na história de Pardalisca a tal ponto que acaba se confundindo novamente com as palavras<sup>117</sup>:

Par.: Isso porque você não sabe o que ela disse hoje...  
 Lis.: Isso eu quero saber! O que ela disse?  
 Par.: Escute. Ela jurou por todos os deuses e deusas matar aquele que se deitar com ela esta noite.<sup>118</sup>  
 Lis.: Ela vai **me** matar?  
 Par.: Acaso isto tem alguma coisa a ver com você?  
 Lis.:Ih...  
 Par.: O que é que você tem com ela?  
 Lis.: Eu me enganei: quis dizer, ela vai matar “o caseiro”.  
 Par.: Você sabe fugir da raia. (*Cas.* 668-675, grifo nosso)

É logo em seguida, num aparte ao público, que Pardalisca explica que sua narrativa é um engano, a loucura de Cásina não é real. Toda a história integra um plano criado por Cleóstrata e Mírrina (*era atque haec dolum ex proximo hunc protulerunt; ego*

<sup>117</sup> Lisidamo já havia cometido um lapso anteriormente (v. 365). Sobre os efeitos metateatrais que os lapsos do velho podem gerar, conferir o item “*Cásina* ilusória”.

<sup>118</sup> Chiarini (p. 161) aponta a suposta promessa de Cásina de matar qualquer um que se deitasse com ela como alusão ao episódio mitológico das Danaides, explorado, por exemplo, na tragédia de Ésquilo, *As Suplicantes* (cf. Grimal, p. 126).

*hunc missa sum ludere*, vv. 687-688). A escrava está apenas, descobrimos, pregando uma peça no velho (*ludo ego hunc facete*, v. 685). Questa<sup>119</sup> afirma que essa passagem traz os primeiros indícios de Pardalisca como “diretora” (“regista”) da peça *Cásina*.

A atuação da escrava teria resultados tanto em relação ao público – explicando o que se passa na ação – como em relação ao enredo: seu relato ridiculariza o velho, aumenta-lhe o desespero comicamente, a ponto de Lisidamo se achar “o mais morto de todos que vivem” (*occisissimus sum omnium qui uiuunt*, v. 693) ao saber que na verdade as espadas eram duas; uma para a morte do caseiro e outra para a dele mesmo.

Conforme exposto<sup>120</sup>, a escrava está mais diretamente envolvida na execução da trama das mulheres. Além de cumprir a tarefa de amedrontar o velho, Pardalisca ainda será responsável por incitar, questionando provocativamente, o escravo Olímpio a narrar o nada “prazeroso” primeiro encontro com “Cásina” (vv. 937-961.962). Assim, o personagem, ao longo de sua ação, vai assumindo cada vez mais a função de “escrava versada”; escrava que cria e recria situações para emboscar seus inimigos. E portanto, em *Cásina*, se essa *serua callida* dirige a ação, como propõe Questa, veremos que a grande dramaturga da peça é Cleóstrata.

---

<sup>119</sup> Questa (*op. cit.*, 2003, p. 48).

<sup>120</sup> Conferir o item “Personagens de *Cásina* e o repertório plautino”.

## 6. CÁSINA ILUSÓRIA

Ao lermos o prólogo de *Cásina* pela primeira vez, podemos ficar com a impressão de que a peça consistirá numa disputa entre um marido e sua mulher, ou, então, entre dois escravos, ou ainda, entre gerações (pai *versus* filho), todos esses aspectos previsíveis no repertório da comédia nova, tanto na *Néa* como da *palliata*<sup>121</sup>. No entanto, *Cásina* apresenta algo a mais: parece fazer de seu enredo a condição para criar outra peça (ou outras peças), dentro da comédia, o que proporciona grande diversão, não somente para o público externo, os espectadores e leitores da comédias, mas também para o público interno, sobretudo para os personagens femininos.

### 6.1. Tudo é faz de conta

Sabemos que já na primeira cena da peça, dois escravos, eleitos e ajudados por seus donos, brigam entre si pela chance, evidentemente cabível a apenas um deles, de se casar com a escrava Cásina. Tal seria o mote do enredo dessa comédia. No entanto, é preciso lembrar que o encaminhamento das ações que guia o público para o interior de outro enredo já teve início no prólogo. Desde ali, a chance de um dos escravos, como dizem pretender, se casar com a escravazinha disputada é questionada:

Acredito que há aqui entre vocês aqueles que dirão: “Por Hércules, me diga, o que é isto? Casamento entre escravos? Por acaso, escravos se casam ou fazem pedidos de casamento para si mesmos? Eles trouxeram uma novidade; isso não acontece em lugar nenhum do mundo!” (*Cas.* 67-70)

Dessa forma, por meio da menção a uma determinada novidade, institui-se um ambiente novo para a peça que vai ser encenada. Agora escravos podem se casar. Para criar uma justificativa mais “real” ou verossímil, citam-se no prólogo ambientes, nomeadamente

---

<sup>121</sup> Hunter (*op. cit.*, 1985, pp. 83-114) inclui esses temas entre os elementos característicos da comédia nova grega e romana.

referências a regiões geográficas<sup>122</sup>, em que tal possibilidade alegadamente existiria. Nesse momento, observemos o efeito de tais menções na construção dos parâmetros da verossimilhança da peça: é como se a ação que está por vir fosse transferida para um desses ambientes e, a partir dali, num pacto ficcional com o público, essa nova “realidade” prevalecesse:

Mas eu mesmo digo que isso acontece na Grécia, e em Cartago, e aqui em nossa terra, na Apúlia. Lá os casamentos entre escravos costumam ser preparados com mais “glamour” que o dos livres. Se isso não acontece assim, aposto, se alguém quiser, uma jarra de vinho adocicado, desde que o juiz seja cartaginense ou grego, ou ainda, a meu favor, ápulo! E então? Vocês não se mexem? Percebo... Ninguém está com sede... (*Cas.* 71-78)

Evidentemente, a referência à credibilidade de um juiz ápulo (etnia proverbialmente associada à mentira)<sup>123</sup> consiste em questionamento da credibilidade do real plautino, e mesmo da necessidade do proclamado realismo.

Inicia-se então a peça *Cásina* em si. Olímpio e Calino agem como se não soubessem que são apenas títeres de seus donos. Como indicamos anteriormente, ambos se tratam de modo grosseiro e trocam ofensas, mas logo Olímpio mostra sua superioridade (ao menos pódica) em relação ao escudeiro. O caseiro confronta o rival com uma cena imaginária: Calino, preso à janela, assistiria passivamente aos momentos de amor que Olímpio viveria com Cásina na noite de núpcias (vv. 132-140).

Como indicamos, temos nessa passagem, de certo modo, a primeira menção a uma “peça dentro da peça” de *Cásina*. Calino, e também Olímpio, “vivem” seus personagens em dois planos. Na peça que se encena de fato, Calino assiste à sua participação imaginária na outra cena criada por Olímpio. Essa espécie de peça em segundo plano é perceptível aqui pelo fato de a cena fantasiada por Olímpio ser dirigida a dois

---

<sup>122</sup> O efeito de menção a localidades geográficas e povos em peças plautinas foi tema de nosso estudo realizado em caráter de Iniciação Científica, realizado com apoio da Fapesp (cf. Rocha, “Breves observações sobre os espaços da cena em Plauto” in *Língua, Literatura e Ensino – 3º SePeG*. Campinas, Unicamp, 2006, pp. 320-325). O tema mereceria maior atenção em estudo voltado exclusivamente para o assunto. Sobre o efeito das menções à geografia em *Miles Gloriosus* e *Menecmos*, conferir I. T. Cardoso, *op. cit.*, 2005.

<sup>123</sup> Cf. MacCary; Willcock, p. 108.

públicos (determinados personagens e a platéia romana)<sup>124</sup>, situação que se repetirá mais vezes ao longo da ação da comédia.

Veremos, inclusive, que em determinado momento o “segundo plano” passa a ser o principal e todos os personagens interagem nesse novo enredo. Esse episódio criado por Olímpio, no entanto, se encerra rapidamente com a saída dos dois escravos do palco.

Adiante, nele teremos Cleóstrata e Mírrina. No momento, como já expusemos, a primeira matrona se mostra em fúria exasperada contra o marido, ao passo que a segunda faz o papel de esposa subserviente. No entanto, logo surge o primeiro indício de que Cleóstrata não assumirá o papel de matrona “traída”, ao menos não nos moldes comuns às demais peças plautinas: ela não será a última a saber das travessuras do marido (como Artemona d’*O Mercador*). Cleóstrata já conhece as reais intenções do marido (vv. 195, 243). Contudo, como veremos mais tarde, as mulheres participarão, por enquanto, desta *fabula*, em que consiste o engano planejado pelo velho Lisidamo: elas vão inicialmente fingir que não sabem de nada, para mais tarde impor ao velho outra *fallaciam astutiorum* (v. 860).<sup>125</sup>

Dessa maneira, os escravos recusam a oferta de liberdade dos donos em troca da desistência quanto ao amor da escrava (vv. 294, 311). A solução para o impasse é, então, realizar um sorteio (vv. 341-344). Essa alternativa pareceria, contudo, um tanto quanto inconsistente ao público plautino.

Isso porque, independentemente do realismo ou não de casamento entre escravos em Atenas, sabemos pelo prólogo que a escrava Cásina não será o “prêmio” de nenhum dos escravos:

Voltemos àquela menina rejeitada, que os escravos pedem, com todas as suas forças, como sua esposa. Vai-se ficar sabendo que ela

---

<sup>124</sup> B. Williams (*op. cit.*, 1993, p. 33), que afirma que *Cásina* é uma das peças mais “metateatrais” de Plauto (“*Casina* is one of Plautus’ most metatheatrical comedies”), aponta esta e também várias outras passagens da comédia em apreço em que se estabelece essa nova realidade, consideradas indício de metateatro pelo autor.

<sup>125</sup> Slater (*op. cit.*, 2000, p. 10), que propõe que as peças de Plauto devam ser lidas não como texto, mas sim como “performance”, defende que essa espécie de auto-consciência dos personagens em relação a seus papéis, e à ilusão característica do texto teatral, seja a essência do metateatro: “eu devo definir metateatro como teatro auto-consciente teatralmente, *i. e.*, teatro que demonstra consciência de sua própria teatralidade” (“I shall define metatheatre as theatrically self-conscious theatre, *i.e.*, theatre that demonstrates an awareness of its own theatricality”).

é não só casta, como também livre, filha legítima de atenienses.  
(*Cas.* 81-82)

No mundo das convenções da comédia nova grega e romana, o fato de *Cásina* ser filha de cidadãos impede que ela pudesse ser esposa de algum escravo, ou mesmo amante de seu dono, que é casado<sup>126</sup>. O público teria expectativa de um reconhecimento (*anagnorisis*); a questão é como isso ocorreria. Portanto, a informação quanto à origem de *Cásina* já faria com que o sorteio não fosse levado tão a sério pelo público, e ganhasse outro sentido, o de mais um elemento que retardaria a “verdade” dentro do contexto cômico, a ser revelada pelo reconhecimento, mas também o de *nugae* dentro das *nugae*, ou em termos de estética dramática, de ilusão dentro da ilusão, ou ainda.

Pelo exposto, dramaticamente, o público de Plauto já sabe que para a realização de um final em acordo com o previsto a partir do prólogo, o vencedor do sorteio só pode ser Calino, ou melhor, seu jovem senhor Eutinico, “representado” pelo escravo. Qualquer outro resultado levaria a peça a uma situação incoerente com o repertório da comédia plautina. No entanto, caso o vencedor fosse realmente o escudeiro, a peça teria seu quíproquo resolvido.

Faz-se necessário, pois, dar continuidade ao enredo “inicial”. Todos os personagens parecem, então, (re)assumir seus papéis nesta peça: os escravos atuam como pretendentes de *Cásina*, os donos apenas dão suporte à ação de seus comparsas. Como aponta Williams<sup>127</sup>, Calino e Olímpio implicando um com o outro proporcionam o lado humorístico da passagem (cf. p. ex., vv. 358-362). Lisidamo e Cleóstrata representam um para o outro o casal “civilizado”: o velho simula tratar *Cásina* com certo desprezo (“quanto a essa tal *Cásina*”; *de istac Casina*, v. 372) e age como se não tivesse interesse próprio (“julgo, com razão, que isso é ótimo e corretíssimo”; *optimum atque aequissimum istud esse iure iudico*, v. 375); Cleóstrata chega até a fingir que não percebeu o deslize do marido sobre a pessoa a quem realmente a escrava seria dada em casamento:

---

<sup>126</sup> Cf. Hunter, *op. cit.*, 1989, pp. 24-35.

<sup>127</sup> Cf. B. Williams, *op. cit.*, 1993, p. 45.

Lisidamo: Coloque a urna aqui, traga-me as pedras. Prestem atenção! Na verdade, minha esposa, eu pensei que poderia conseguir que você me desse Cásina como esposa, e ainda agora penso.

Cleóstrata: Dá-la a você?

Lis.: Sim, a mim... ah!... não quis dizer isso: quando quis dizer “a mim”, disse “a ele” e quando desejo para mim... por Hércules, agora já estou até falando bobagem.

Cle.: Por Pólux, exatamente! E também está fazendo bobagem.

Lis.: Contra ele... quer dizer, por Hércules, contra mim mesmo... ufa, finalmente voltei, com custo, para o rumo certo.

Cle.: Por Pólux, você se confunde demais. (*Cas.* 363-370)

O lapso do *senex amator* é para Petrone<sup>128</sup> mais um indício de que o jogo teatral se opõe aos fatos reais. Lisidamo estaria se confundindo com os textos dos dois *scripts*. Enquanto representava o velho que queria apenas sortear a escrava entre seus dois escravos, Lisidamo erra (e ainda recebe uma crítica de Cleóstrata, que talvez possa ser lida como metateatral, *i. e.*, como referência à confusão de Lisidamo com os papéis: *saepe peccas*, v. 370) e declama o texto de outra *persona*, o *senex amator*. A proposta de Petrone é de que o lapso seja mais um dos elementos que fazem a poética de Plauto equivaler enredo à *fallacia*, ou seja, engano<sup>129</sup>. Dessa maneira, teríamos no erro<sup>130</sup> de Lisidamo um engano oposto à verdade.<sup>131</sup>

Realizado o sorteio e concedida a vitória a Olímpio, a “primeira” peça em *Cásina* parece se encerrar aqui: o destino da escrava já foi resolvido e os perdedores, Calino e Cleóstrata, anunciados. A matrona inclusive parece conformada com o resultado do sorteio:

Lisidamo: Vá pra dentro, esposa, e prepare o casamento.

Cleóstrata: Farei o que você está mandando.

---

<sup>128</sup> Petrone, *op. cit.*, 1983, pp. 91-92.

<sup>129</sup> Petrone, *op. cit.*, 1983, pp. 6-7.

<sup>130</sup> “È per esempio il caso de Lisidamo nella *Casina*, che si lascia sfuggire *lapsus* freudiani, nei quali si può vedere lo stesso gioco teatrale fondato sull’opposizione di finzione e verità” (Petrone, *op. cit.*, 1983, p. 91).

<sup>131</sup> I. T. Cardoso (I. T. Cardoso; “Ilusão e Engano em Plauto” in: Z. A. Cardoso; A. S. Duarte (org.). *Estudos sobre o Teatro Antigo*. São Paulo: Alameda, 2010 (no prelo)) propõe uma certa relativização da associação proposta por Petrone. Para a estudiosa, o engano teatralizado é presença constante no repertório plautino, mas nem todas as comédias do poeta têm o engano como central em seu enredo.

Lis.: Você sabe que daqui até a fazenda, para onde ele vai levá-la, é longe?

Cle.: Sei.

Lis.: Vá para dentro e, mesmo que isso seja lamentável para você, prepare, mesmo assim, tudo.

Cle.: Está certo. (*Cas.* 419-421)

Calino, por outro lado não se conforma. Prefere a força a aceitar que o rival tenha conseguido o que desejava (vv. 424-428). No momento em que Calino vislumbra o dono e o caseiro conversando, surge a oportunidade de se ver um novo espetáculo. O escudeiro, transformado em platéia, assistirá, secretamente, à elucubração dos rivais. Essa ação de “bisbilhotar” é identificada por Slater como uma das convenções não ilusórias, ou seja, que destoam da ilusão criada no palco, desta comédia plautina. Segundo o estudioso, as cenas de “eavesdropping” ocorrem quando um personagem (ou mais) sabe da presença de outro no palco, mas o contrário não é verdade<sup>132</sup>. Williams<sup>133</sup> aponta ainda a mudança de personalidade encenada pelo espectador Calino. Inicialmente, o escudeiro se comporta de maneira confusa, parecendo não entender o que está se passando no “palco” da peça a que assiste. Grifamos as partes referentes à sua reação de espectador:

Olímpio: Como eu tenho me mostrado passivo com você! Aquilo que você mais desejava, fiz para você: hoje terá consigo o que você ama escondido da mulher.

Lisidamo: Cale-se! Que os deuses me amem bastante para que eu contenha com veemência meus lábios. Por causa dessa sua ação, minha vontade é lhe beijar, meu benzinho.

Calino: **O quê? “Beijar”? “Ação”? “Benzinho”? Por Hércules, acredito que esse aí quer fazer um rombo na bexiga do caseiro.**

Ol.: Por acaso agora sou eu quem você ama?

Lis.: Sim, por Pólux, mais você do que a mim. Deixa eu abraçar você?

Cal.: **O quê? “Abraçar”?**

Ol.: Deixo.

Lis.: Como parece que estou lambendo mel por tocar em você.

Ol.: Vá para longe, apaixonado! Saia fora do meu cangote!

---

<sup>132</sup> Cf. Slater, *op. cit.*, 2000, pp. 8-9. Sobre cenas de “eavesdropping” no teatro grego e romano antigo, cf. Bain, *Actors and Audience*, 1977.

<sup>133</sup> B. Williams, *op. cit.*, 1993, p. 46.

[Cal.]: **Aí está o porquê deste aí ter feito aquele ali caseiro. E também por que há algum tempo, quando eu vinha ao encontro dele, ele quis me fazer administrador debaixo da porta.**

Ol.: Como fui generoso com você hoje, como fui agradável!

Lis.: Como vou querer bem mais você do que a mim mesmo, enquanto eu viver.

Cal.: **Por Hércules, acredito que hoje as pernas deles vão se enlaçar; este velho está acostumado a correr atrás de homens barbados.** (*Cas.* 449-466)

Contudo, depois que o escravo ouve a revelação do velho (ao menos para Calino é novidade), a saber; de que é ele mesmo quem pretende beijar Cásina, a situação muda. De platéia confusa, o escudeiro passa a crítico da atuação dos inimigos no palco. Calino chega a tripudiar da lista de compras de seu dono (vv. 494, 495-496). Chama a atenção como se propõe a criação de outro ambiente ilusório no palco de modo “metateatral”<sup>134</sup>:

Lisidamo: Tive uma idéia genial: [...] você vai levar a esposa para o campo, o campo será aqui durante todo o tempo em que eu estiver “celebrando” as núpcias com Cásina. Amanhã, antes de amanhecer, você vai levá-la daqui para o campo. Não é bastante astuto? (*Cas.* 480; 485-488)

Sabendo de toda a armação do velho, Calino resolve sair e contar tudo a sua dona. Como o próprio escravo afirma, da condição de vencidos, sua trupe passou a vencedora:

Calino: Mas se agora minha dona quiser cumprir o seu dever, a causa é toda nossa: vou passar bonito à frente daqueles dois! O dia corre a nosso favor: vencidos, agora vencemos. (*Cas.* 508-510).

---

<sup>134</sup> Cf. B. Williams, *op. cit.*, 1993, p. 46. Momentos do teatro plautino em que se imita criação improvisada são tratados como “metateatrais” já por M. Barchiesi (“Plauto e il Metateatro Antico”, *Il Verrì*, 31, 1969, p. 113-130), que se baseia mais diretamente no criador do termo “metateatro” (L. Abel, *Metatheatre – a New Vision of the Dramatic Form*, 1963). Imitação de improvisação também é um dos aspectos levados em conta no “metateatro” plautino abordado por Slater. Cf. I. T. Cardoso, *op. cit.*, 2005.

Nesse momento, instaura-se um novo ambiente teatral. Mais adiante, veremos que, a partir dali, Cleóstrata cumprirá seu dever (*officium*, v. 508), assumindo um novo papel<sup>135</sup> e criando sua própria *fabula*.

## 6.2. *Blandior eloquere*: o vocabulário do prazer<sup>136</sup>

Antes de tratarmos mais especificamente da trama de Cleóstrata, acreditamos ser relevante abordar um aspecto crucial para o desenrolar do enredo criado pela matrona. Vamos nos ater nesse momento à observação (partindo do campo semântico) da maneira como se constroem relações entre o vocabulário de cunho erótico e a atmosfera de engano que caracteriza o enredo de *Cásina*.

O tema do prazer erótico surge de maneiras diversas. Algumas vezes mais eufemisticamente, como, por exemplo, naquelas passagens que remetem aos odores e temperos (vv. 217-228). Outras vezes, contudo, há cenas com referências bem mais explícitas a este tipo de prazer, caso das diversas brincadeiras da trama que envolvem termos alusivos aos órgãos sexuais (vv. 907-926; 928-930)<sup>137</sup>.

Uma das passagens de cunho mais metafórico encontra-se na primeira cena da peça (vv. 132-140). Ali, o escravo Olímpio a título de provocação, narra a Calino a noite de amor que haveria de ter com a escrava Cásina. Na imaginação do caseiro Olímpio, Calino haveria de assistir às carícias que ele, Olímpio, receberia de Cásina. Esta, por sua vez, não só haveria de chamar o caseiro de “meu amorzinho” (*mi animule*, v. 134), “meu Olímpio” (*mi Olympio*, v. 134), “minha vida” (*mea uita*, v. 135), “meu docinho” (*mea mellilla*, v. 135), “minha alegria” (*mea festiuitas*, v. 135), “meu dia de festa” (*meus festus dies*, v. 137), “meu pássaro preferido” (*meus pullus passer*, v. 138), “minha pomba” (*mea columba*, v. 138), “meu coelho” (*mi lepus*, v. 138), como também pediria para lhe beijar os olhos e

---

<sup>135</sup> Slater, ao comentar essa passagem, relaciona o termo *officium* a papel teatral (“role”) (Slater, *op. cit.*, 2000, p. 68).

<sup>136</sup> Em parte o conteúdo dessa seção foi discutido em uma comunicação coordenada que fez parte da programação do XVII Congresso Nacional de Estudos Clássicos – Amizade e prazer no mundo antigo, organizado pela Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (SBEC), e realizado entre os dias 21 e 25 de setembro de 2009, em Natal (RN).

<sup>137</sup> Nessa fase da pesquisa não foi possível verificar se a alusão aos órgãos sexuais é recurso recorrente no *corpus* remanescente das comédias plautinas.

deixar que ela fosse amada por ele (*sine tuos ocellos deosculer [...] sine, amabo, te<d> amari*, vv. 136-137). Apesar de tanta amabilidade por parte de Cásina – Olímpio ainda nem imagina os reais “agrados” que vai receber da suposta noiva – como o público saberá, tantos elogios não fazem parte do plano do real, isto é, pertencem apenas à imaginação do caseiro.

Entretanto, momentos um pouco menos “imaginativos” possibilitarão ao público boas gargalhadas. Embora os espectadores não vejam cenas de cunho sexual no palco, elas são narradas não como imaginárias, mas como tendo acontecido. Algumas passagens narradas apresentam situações amplamente erotizadas e até mesmo diversas brincadeiras que aludem aos órgãos sexuais. Em uma delas, Olímpio conta à escrava Pardalisca o acontecido no tão esperado encontro com Cásina, que, como os espectadores àquela altura já sabiam (desde o verso 769<sup>138</sup>), na verdade era um “Cásino”, *i. e.*, o escravo Calino, disfarçado de noiva:

Olímpio: Logo que conduzi a recém-casada lá pra dentro, levei-a direto para o quarto. Mas ali estava tão escuro quanto um poço. Enquanto o velho não estava, eu disse ‘deite-se’. Eu a ajeito, acomodo-a, deixo-a mole, falo palavras doces, para que eu a tenha primeiro que o velho [lacuna] [...] Como preliminar, começo pedindo um beijo a ela [lacuna]. Ela me repeliu a mão e nem sequer permitiu que eu lhe desse um beijo. Mas agora, na verdade, eu tenho mais pressa ainda, quero ainda mais partir para cima de Cásina: desejo surrupiar do velho esta “tarefa”.<sup>139</sup> (*Cas.* 881-883; 887-892)

Como se percebe, Olímpio conta passo a passo sua tentativa de sedução: apesar de o escravo ter “ajeitado” a suposta “Cásina”, procurado amolecer seu coração, as tentativas foram vãs. O escravo galanteador então pede um beijo: seria uma espécie de “preliminar”. O termo latino empregado para designar o que nós traduzimos por “preliminar” é mais forte: *stuprum* (v. 887), que designa, de acordo com o *OLD*, uma

---

<sup>138</sup> “Elas duas, por outro lado, enfeitam no quarto o escudeiro, que vai ser dado, no lugar de Cásina, como esposa ao nosso caseiro” (*Illae autem in cubiculo armigerum exornant duae, quem dent pro Casina nuptum nostro uilico*, v. 769).

<sup>139</sup> O texto está corrompido entre os versos 884 e 887. É possível compreender o sentido geral do verso 884 pelo contexto, mas não os seguintes, que também possuem lacunas.

“vergonha” ou “uma relação sexual ilícita, forçada ou não”<sup>140</sup>. Ainda em relação à semântica do termo *stuprum*, Adams<sup>141</sup> afirma que o sentido original seria “desgraça” (conforme atestado por Festo<sup>142</sup>). Entretanto, mais tarde o termo se tornaria específico e designaria uma “desgraça sexual”, isto é, um ato sexual ilícito: seja uma relação adúltera, seja uma violação. O estudioso acredita que na época de Plauto o termo já tivesse este sentido específico e que não houvesse distinção quanto à relação hetero ou homossexual. Embora o termo não indique necessariamente relação forçada, essa é a situação denotada na maior parte das vezes.

Já num plano mais metafórico, relacionado diretamente à ação da peça *Cásina*, Chiarini<sup>143</sup> sugere aqui uma comparação semelhante a outra também presente na trama. O escravo Calino nos havia sido apresentado como *armiger*, ou seja, uma espécie de escudeiro de Eutinico (v. 55). Ao longo da ação, entretanto, vemos que não há nenhuma indicação de que esse escravo realmente se comporte como tal: ele não faz nenhuma menção às suas funções de escudeiro, muito menos age como os demais escudeiros plautinos<sup>144</sup>. Assim, Chiarini afirma que descrever o escravo como escudeiro, na verdade, abre a possibilidade de, já de antemão, anunciar seu papel: como se percebe com o desenrolar dos fatos, Calino porta apenas uma “espada”<sup>145</sup>, uma grande “espada”. Ora, é portanto, para a trama elaborada pelos personagens, que Calino é, pois, “escudeiro”. Daí, a pertinência (em termos de ironia dramática – já que Olímpio não sabia do travestimento) de o escravo caracterizar desde os primeiros versos de sua narrativa a suposta relação com a escrava Cásina como *stuprum*, ou seja, como uma relação vergonhosa.

Mas nem todas as referências ao prazer sexual em *Cásina* precisam ser levadas tão “a sério”. Em uma passagem evidentemente jocosa, Olímpio conta com mais detalhes a Pardalisca seus primeiros contatos – agora não mais imaginários – com o corpo da tão desejada “escrava”:

---

<sup>140</sup> “Illicit sexual intercourse in any form (wether forced or not) or an instance of it”.

<sup>141</sup> Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, 1982, pp. 200-201.

<sup>142</sup> Adams, *op. cit.*, 1982, p. 200.

<sup>143</sup> Chiarini, p. 19.

<sup>144</sup> Por exemplo, Tesprião da peça *Epídico*, que faz alusões concretas a seu passado belicoso, conta vantagem, recorre a expressões típicas do vocabulário militar (cf. Chiarini, pp. 15-17).

<sup>145</sup> *Gladium*: o termo é registrado nos versos 307, 629, 660, 691, 706, 751, 909, 910.

Olímpio: Ah, era muito grande: [lacuna] temi que ela tivesse: comecei a procurar [lacuna]. Enquanto me perguntava se ela não teria uma espada [lacuna], agarrei [lacuna] o punho. Mas pensando bem, não era uma espada: pois seria fria.

Pardalisca: Continue.

Ol.: Mas eu tenho vergonha!

Par.: Não era um tubérculo?

Ol.: Não era.

Par.: Nem um pepino?

Ol.: Por Hércules, certamente [lacuna] não era nenhum tipo de legume. O que quer fosse certamente nunca foi tocado por nenhuma praga. O que quer que fosse, era grande.

Par.: O que aconteceu afinal? Conte tudo tintim por tintim.

<Ol.>: Aí eu chamo: “Cásina” – e digo – “por favor, minha esposinha, por que me despreza, a mim, seu marido, assim? Por Hércules, de fato, eu, que a desejei tanto, não mereço que você faça isso comigo.” Ela não diz uma palavra e cobre com a veste aquilo que a faz mulher. Quando vejo aquela selva bloqueada, peço que ela deixe-me enfiar na outra<sup>146</sup> [lacuna]. Quero ficar de cotovelos para me virar [lacuna] Não dá um pio [lacuna]. Eu me levanto para nela [lacuna]. E nela [lacuna] [...] Um beijo [lacuna]. Então uma barba como se fosse um porco-espinho me pinica os lábios [lacuna]. (*Cas.* 907-926; 928-930)

Como vemos, a passagem é repleta de metáforas que, na boca do escravo desconcertado, vão como que a contragosto delineando aquilo que os espectadores (e as mulheres que criaram o plano) já sabiam: Cásina é na verdade Calino disfarçado de noiva. Em um apelo cômico, Pardalisca explora todas as possibilidades de fazer com que o escravo procure, envergonhado, explicar como a tal Cásina poderia ter uma espada, que nem fria era. Temos, então, uma série de comparações entre o tal objeto e uma espada (*gladium*, vv. 909 e 910), um tubérculo (*radix*, v. 911) e um pepino (*cucumis*, v. 912a). No entanto, nenhuma dessas hipóteses revela a “identidade” do objeto.

A brincadeira metafórica continua na mesma passagem no trecho em que Olímpio conta como tentou partir para cima da “escrava”. Ele teria tentado despir Cásina, mas em vão: a “escrava” “cobre com a veste aquilo que a faz mulher” (*saepit ueste id qui*

---

<sup>146</sup> Segundo Adams (*op. cit.*, 1982, p. 113) subentende-se, aqui, “*altero saltu*”, o equivalente à “outra passagem”, o “*culus*”.

*estis <mulieres>*, v. 921). Tal atitude incita ainda mais o desejo de Olímpio, que, ao ver a “selva” (*saltum*, v. 922) encoberta, procura atingir a outra “entrada” (*altero [saltu]*, v. 922) de Cásina. O termo usado aqui para designar o órgão sexual feminino (*saltum*) pertence, segundo Adams<sup>147</sup>, primariamente, ao campo semântico da agricultura, e seu uso com o sentido metafórico é registrado apenas nesta passagem plautina (a brincadeira com o mesmo termo permanece na referência à outra “entrada” de Cásina; assim, o termo passa a designar *culus*). Podemos notar, então, que o emprego de termos metafóricos referentes aos órgãos sexuais é recorrente também nessa passagem da comédia *Cásina*.

Como sumário do exposto, vemos que nas inúmeras metáforas que remetem a sexo, e, indiretamente, ao possível prazer dele advindo, diferentes campos semânticos são evocados: culinária (presente tanto nos significados dos nomes das mulheres, como nas referências ao amor como tempero); vida militar (já na nomeação de Calino como *armiger* – ponto-chave para a brincadeira que se desenvolve no final da peça com a “espada” (*gladium*) de Cásina); agricultura (nas comparações entre os órgãos sexuais e elementos do campo (*radix, cucumis, holerum*)). Tais referências se somam ao vocabulário do perfume, que, como vimos, de metonímia para prazer sexual acaba adquirindo importante valor na peça, e cuja presença se anuncia desde os nomes dos diversos personagens.<sup>148</sup>

### 6.2.1. Erotismo dramático

Podemos considerar ainda algumas funções da referência ao prazer sexual tal como empregada na peça *Cásina*. Em primeiro lugar, é ao se revelar como uma metáfora para órgão sexual que algo inicialmente apresentado ao público como um dado verdadeiro da peça (a saber, a função de escudeiro de um personagem) diz respeito, efetivamente, a um recurso importante para o desenvolvimento da ação (o ludíbrio de Olímpio, planejado pelas mulheres da peça). Função análoga tem a narrativa do travestimento de Calino na noite de

---

<sup>147</sup> Adams, *op. cit.*, 1982, p. 84.

<sup>148</sup> Ainda é preciso investigar se esse tipo de referência a aspectos sexuais seria uma constante relacionada ao desejo do *senex amator* em Plauto (em oposição, por exemplo, ao comportamento dos *adulescentes*). Ou seja, se também consistiriam num desenvolvimento plautino de *topoi* de seu repertório de tipos.

núpcias de Olímpio. No enredo, o travestimento<sup>149</sup> gera, junto àquele personagem, impacto semelhante ao do deslocamento de sentido do termo “escudeiro”/“espada” junto ao público: ambos, ao brincar com aspectos da sexualidade dos personagens participam, conforme vimos, da peça (dentro da peça) pregada em Olímpio e em seu dono. Muito se comentou sobre a teatralização deste engano em Plauto<sup>150</sup>. Mas talvez se possa ainda indicar algo que, ao que parece, não se tem observado em *Cásina*: num primeiro nível, a revelação da função metafórica do termo *armiger* serve para gerar uma divertida surpresa junto à platéia; e as metáforas agrícolas e alimentícias da *narratio* da cena de núpcias contribuem para caracterizar de modo engraçado a frustração do prazer sexual. Num segundo nível, a analogia que ressaltamos sugere que, também por causa de um uso bem planejado das metáforas sexuais, tal frustração da libido de Olímpio passa a equivaler na comédia à ilusão metateatral.

### 6.3. Sob direção feminina

Como expusemos, num momento da trama, Cleóstrata assume o comando, coordenando as mulheres no plano por elas “bolado”.<sup>151</sup> O controle da matrona não se dá apenas no plano das próprias ações, mas também no que diz respeito à imposição de um novo enredo para o caseiro e para o velho. A teatralização do engano, embora constante, se deu até aqui de forma mais sutil, com menções a cenas imaginárias, convenções da comédia Nova e supostos indícios relacionados ao comportamento dos personagens. Veremos que, a partir desse momento, essa teatralização passa a ser evidenciada também de outra forma:

---

<sup>149</sup> Muecke (“Plautus and the Theater of Disguise”, *Classical Antiquity*, vol. 5, n. 2, 1986, p. 217) afirma que o disfarce, categoria que inclui o travestimento, é ferramenta metateatral (“my topic, therefore, is disguise as a vehicle of metatheater”).

<sup>150</sup> Cf., por exemplo, os estudos de Petrone (*op. cit.*, 1983), Slater (*op. cit.*, 2000) e I. T. Cardoso (*op. cit.*, 2005).

<sup>151</sup> Slater (*op. cit.*, 2000, p. 68) afirma que a atitude de Cleóstrata é única dentro do repertório da comédia romana: “sua surpresa e raiva motivam-na a fazer o que nenhuma outra *matrona* da comédia romana faz: assumir o controle do enredo e se tornar no restante da peça a *poeta* no comando da ação (“her surprise and rage motivate her to do what no other *matrona* in Roman comedy does: to seize control of the plot and become for the remainder of the play the *poeta* in charge of action”).

com o uso de linguagem relacionada ao fazer teatral, ou seja, metalinguagem que envolve aspectos da ilusão intrínseca à representação no palco<sup>152</sup>.

Informada por Calino sobre o plano do velho de usar a casa do vizinho como espaço para sua aventura amorosa<sup>153</sup>, a matrona Cleóstrata decide colocar os *senes* Alcésimo e Lisidamo um contra o outro. Após ludibriar Alcésimo, comenta:

Cleóstrata: Agora este aqui foi enganado direitinho. Como se apressam os velhos infelizes! Agora eu gostaria que meu marido, aquele zé-ninguém, velho gagá, aparecesse para que eu, depois de ter enganado este aqui, também engane o outro. Minha vontade é criar uma intriga entre esses dois. (*Cas.* 559-562)

A esposa do *senex amator* deixa de lado nesse momento a imagem de conformada e mostra suas garras: é lobo em pele de cordeiro. Assumindo novamente sua própria “personalidade”<sup>154</sup>, aquela mostrada ao público nas cenas iniciais, Cleóstrata engana os dois *senes*. Em sua fala, destacam-se os termos derivados de *ludo*: *ludificatus* (foi enganado, v. 559), *ludificem* (enganado, v. 561), *delusi* (engane, v. 561). Temos, novamente, vocabulário semântico relacionado ao engano também em outras peças de Plauto<sup>155</sup>. A esposa acaba de ludibriar um dos velhos por meio de sua atuação, fingindo para Alcésimo que não precisava da ajuda de Mírrina (vv. 539-557)<sup>156</sup>, e pretende enganar

---

<sup>152</sup> I. T. Cardoso (*op. cit.*, 2005) apresenta discussão sobre a definição e o uso que se tem feito do termo “metateatro” no âmbito dos estudos clássicos e opta por atentar à “metalinguagem”, baseando-se em Jakobson.

<sup>153</sup> A conversa entre dona e escravo acontece fora do palco. O público fica sabendo da revelação pelas palavras de Cleóstrata: “por Cástor, era por isso que meu marido me pedia com tanta insistência para que eu me apressasse em chamar essa minha vizinha aqui para nossa casa<sup>153</sup>: assim estando a casa vazia para eles, levariam Cásina para lá” (*hoc erat ecastor [id], quod me uir tanto opere orabat meus, ut properarem arcessere hanc <huc> ad me uicinam meam:liberae aedes ut sibi essent, Casinam quo deducerent*, vv. 531-533).

<sup>154</sup> B. Williams (*op. cit.*, 1993, p. 49) afirma que nesse momento a matrona assume performance “semirrealística”, agindo como “Cleóstrata ela mesma” (“Cleostrata deceives first Alcesimus, and next Lysidamus, with a semi-realistic performance: ‘Cleostrata as herself’”).

<sup>155</sup> Cf. Petrone, *op.cit.*, 1983.

<sup>156</sup> Nessa passagem notamos outra vez a referência às convenções da comédia nova. Alcésimo chega a suspeitar de que Cleóstrata poderia saber de suas ações secretas (“mas, por Pólux, me admiraria se isso já não cheirasse mal para a minha vizinha” (*atque edepol mirum ni subolet iam hoc huic uicinae meae*, v. 554)). Mas, convencido pela representação da *matrona*, que não lembra em nada a de uma esposa ciumenta da comédia – que agrediria explicitamente seu alvo-, o velho retira a suspeita (“na verdade, quando penso comigo mesmo, por outro lado, acredito que, se ela desconfiasse de algo, teria vindo falar comigo” (*uerum*

agora Lisidamo afirmando que o comparsa se recusa a enviar a esposa para os preparativos da noite de núpcias (vv.576-588). A referência aos enganos remete à representação teatral, tomado um dos sentidos de *ludere* que é “representar numa peça”<sup>157</sup>.

Realizado o ludíbrio de Cleóstrata, os dois velhos já se tornam personagens do enredo criado pela matrona.<sup>158</sup> Eles estão a tal ponto convencidos da história da matrona que Alcésimo acredita ter sido enganado (*ludificatust*, v. 592) pelo velho:

Alcésimo: Vou ver se o apaixonado voltou do fórum para casa, aquele louco que enganou a mim e a minha esposa. (*Cas.* 591-592)

Lembramos que, como parte do plano, Pardalisca entra em cena para contar ao velho as atrocidades que Cásina promete realizar se for dada em casamento ao caseiro.<sup>159</sup> Conforme expusemos, o relato da escrava é caracterizado por efeitos que remetem à representação teatral. Isso porque a escrava emprega em sua encenação também elementos trágicos (além dos épicos), criando uma narrativa que envolve duas peças diferentes. Por um lado, ela se refere subrepticamente às intenções do velho de casar a escrava com Olímpio – aqui trata-se do enredo “verdadeiro” da peça *Cásina* – por outro lado, os espectadores sabem que a loucura de Cásina é fruto apenas do enredo de Cleóstrata.

Enquanto assiste, do lugar do público, à encenação de Pardalisca, agora atriz<sup>160</sup>, Lisidamo sugere que também está sendo enganado:

Lisidamo: Vá para o inferno! Seu peito, suas orelhas, sua cabeça... e o raio que a parta! Pois se eu não souber logo de você o que

---

*autem altrouorsum quom eam mecum rationem puto, si quid eius esset, esset mecum postulatio*, vv. 555-556)) (cf. Slater, *op. cit.*, 2000, pp. 68-69; B. Williams, *op. cit.*, 1993, p. 49).

<sup>157</sup> Cf. sentido 6 do verbete *ludo* no *OLD*.

<sup>158</sup> B. Williams (*op. cit.*, 1993, p. 49) afirma que os dois velhos passarão a marionetes de Cleóstrata no novo enredo (“when they next encounter one another, Lysidamus and Alcesimus are no longer actors in control of their parts, but puppet-characters in a farce devised by Cleostrata”).

<sup>159</sup> Chama a atenção em *Cásina* o fato de que a *serua callida* da peça (Pardalisca) destoa da ação dos outros personagens que representam esse tipo. De modo geral, os “escravos calejados” não apenas encenam um plano, como o criam. Pardalisca além de não participar da elaboração do plano feminino (a escrava apenas põe em prática o que fora criado por Cleóstrata e Mírrina (cf. vv. 687-688), realiza o ludíbrio com uma narrativa e não com ações propriamente ditas.

<sup>160</sup> Cf. B. Williams, *op. cit.*, 1993, p. 49.

acontece, vou esmigalhar o seu cérebro com isto, sua víbora, já que até agora você me ludibria. (Cas. 642-645)

Se até o momento o público não tivesse percebido que ali acontecia um engano<sup>161</sup>, Lisidamo (talvez ainda interpretando seu primeiro papel (o *senex amator*)) revela, sem o saber, a situação real: ele está sendo ludibriado (*ludibrio [...] me habuisti*, v. 645)<sup>162</sup>. Em seguida, o velho parece entrar de uma vez por todas na peça pregada por Pardalisca. Mais e mais, Lisidamo se amedronta com as ameaças que a escrava atribui a Cásina. Em meio a sua confusão mental, efeito da *fabula* narrada, é que o velho comete o segundo lapso:

Pardalisca: [...] Cásina diz que não vai largar as armas de jeito nenhum a não ser que ela tenha certeza de que não será dada ao caseiro.

Lisidamo: Mesmo contra sua vontade, porque ela não quer, hoje ela vai se casar. Pois por que eu não levaria até o fim aquilo que eu comecei: que ela se case comigo... quis dizer, com nosso caseiro?

Pardalisca: Você se engana tantas vezes. (Cas. 698-703)

Conforme exposto, o lapso abre espaço para que se mescle o enredo atual, elaborado pela matrona Cleóstrata, (Cásina em fúria) e o primário, criado pelo *senex amator* (no qual Lisidamo é quem ficaria com Cásina). Nesse último enredo, também se trata de engodo, já que o que os personagens dizem querer (o velho pretende que o caseiro se case com a escrava) não corresponde à “realidade” de suas intenções (Olímpio poderia até desfrutar de Cásina, mas quem sabe apenas na segunda noite de amor dela). Assim, nessa passagem temos o velho em papéis distintos: ora o de *senex amator*, que ele gostaria de viver, ora de pretense marido fiel e bem intencionado.

Nem todos ficam convencidos da história contada por Pardalisca. Ao saber, pelas palavras do velho, da fúria da escrava, Olímpio intenta mostrar ao comparsa que não há o que temer:

---

<sup>161</sup> Apenas alguns versos adiante Pardalisca deixará claro que tudo não passa de enganação (vv. 685-688).

<sup>162</sup> *Ludibrium* também é termo derivado de *ludus* (cf. *OLD*).

<Lisidamo>: Vou ficar aqui.

<Olímpio>: Por acaso ainda há algum motivo para você se demorar?

<Lis.>: Dizem que, lá dentro, Cásina tem uma espada e que ela vai acabar comigo e com você.

<Ol.>: Não me diga! Deixe que ela tenha: estão fazendo drama. Eu as conheço, não são boa coisa. Agora você vai para casa comigo. (Cas. 749-755)

Segundo o escravo, as mulheres estão apenas encenando. A expressão usada por Olímpio é *nugas agunt* (v. 754<sup>a</sup>). Embora não o *OLD* não registre o uso dessa expressão em contexto relacionado ao âmbito teatral<sup>163</sup>, podemos supor que haja essa conotação na passagem. Primeiro pelo fato de que *nugae* pode fazer menção a uma obra literária menos séria, mais frugal<sup>164</sup>. Além disso, o verbo *agere* é empregado, por vezes, com o sentido de encenar<sup>165</sup> (por exemplo, na expressão, *agere fabulam*). Dessa maneira, não parece descabido dizer que o escravo se refere também como peça àquilo que a escrava narra.

É difícil, contudo, discernir se nesse momento o escravo não imagina que ele também será alvo da vingança presente no novo enredo e por isso não se amedronta como o velho. É de se pensar, ainda, se Olímpio aceita o papel que lhe foi destinado e “mergulha de cabeça” de uma vez por todas na nova peça.

#### 6.4. *Ludi festiui*

A parte que ocupa o final da peça (os atos quatro e cinco, segundo a divisão moderna), é considerada “abertamente metateatral”<sup>166</sup>. Ali, vai-se encenar o cerne do ludíbrio planejado pelas mulheres: o casamento da falsa Cásina.

Na primeira cena do quarto ato, Pardalisca mais uma vez tem a função de narradora. Ela relata o que se passa dentro da casa:

---

<sup>163</sup> O sentido atribuído à expressão *nugas agere* é “desperdiçar esforços de alguém” (“to waste one’s efforts”).

<sup>164</sup> Cf. sentido 3b do verbete *nugae* no *OLD*.

<sup>165</sup> Cf. sentido 25 do verbete *ago* no *OLD*.

<sup>166</sup> Cf. B. Williams, *op. cit.*, 1993, p. 53.

Pardalisca: Todos estão numa correria pela casa toda, o velho grita na cozinha, conclama os cozinheiros: “É pra hoje? Por que não servem, se é que há algo para servir! Apresssem-se: o jantar já devia estar pronto!” O caseiro, por um lado, está com uma coroa; vestido de branco, perambula feliz e enfeitado. Elas duas, por outro lado, enfeitam no quarto o escudeiro, que vai ser dado no lugar de Cásina, como esposa ao nosso caseiro. Mas fingem muitíssimo bem, como se não soubessem de nada do que está para acontecer. Como é devido, os cozinheiros, por um lado, cuidam muitíssimo para bem que o velho não jante. Esvaziam as panelas, apagam o fogo com água: agem como elas pediram. Elas, por outro lado, desejam pôr o velho para fora da casa, sem janta, para que sozinhas encham suas panças. Eu conheço aquelas duas comilonas: são capazes de devorar juntas um navio cargueiro cheio de comida. (Cas. 763-779)

A situação é farsesca<sup>167</sup>. Há grande confusão no interior da casa: todos correm, o velho grita, Olímpio em trajes brancos perambula.

Partindo de um tipo de narrativa convencional na comédia plautina<sup>168</sup>, Pardalisca esclarece os acontecimentos para a platéia romana, mas revela também sua opinião sobre a atuação das mulheres. Para a escrava as duas matronas “fingem muitíssimo bem” (*nimum lepide dissimulant*, v. 771)<sup>169</sup>. Mas Pardalisca não se satisfaz em dar seu aval cênico; a escrava ainda opina sobre a voracidade alimentar das duas mulheres: *corbitam cibi comesse possunt* (vv. 778-779). A afirmação da *serua* certamente traz mais comicidade para a passagem; questiona-se, contudo, se a referência seria aos personagens ou aos atores<sup>170</sup> que representariam as mulheres.<sup>171</sup> Se a última hipótese for aceita, pode-se ver aqui “quebra de ilusão”. A menção a atores lembraria o público de que ali nada é real, trata-se apenas de uma peça. Embora concordemos de que de fato tal menção possa trazer de

---

<sup>167</sup> Cf. B. Williams, *op. cit.*, 1993, p. 53.

<sup>168</sup> É comum que os personagens narrem o que se passa no interior de um recinto, uma casa ou templo, por exemplo, já que provavelmente o palco plautino se constituía apenas de uma fachada com portas, ambiente que não permitiria que cenas internas fossem trazidas a público por meio da ação. Sobre os aspectos materiais do palco à época de Plauto, cf. Duckworth, *op. cit.*, 1971; Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, 1995; Beare, *op. cit.*, 1964.

<sup>169</sup> Pode-se dizer que Pardalisca assume aqui seu lado “regista”, como propõe Questa (*op. cit.*, 2003).

<sup>170</sup> Afirma-se que apenas homens participariam das encenações à época de Plauto (cf. Duckworth, *op. cit.*, 1971, p. 76)

<sup>171</sup> A menção aos atores de uma peça é recorrente, sobretudo, nos prólogos plautinos. Cf. *Am.* 13 e ss.; *As.* 11 e ss.; *Bac.* 213; *Cas.* 75 e ss. Mas isso ocorre também nas partes finais, como em *Cistelária* (vv. 782-787).

volta ao palco a noção da realidade, cabe questionar que efeito, além de humor, esse tipo de “quebra” teria numa peça com tamanha sobreposição de enredos (o enredo dos escravos disputando Cásina, o enredo do velho fingindo não ter interesse próprio, o enredo das matronas, com o falso casamento).<sup>172</sup>

Finalmente, inicia-se a celebração das núpcias (aliás, das núpcias “grupais” (*nuptiis communibus*, v. 807). O velho e o caseiro já encarnam seus papéis plenamente. Ambos proclamam o hino nupcial e convocam a noiva para que entre. E logo “se sente o cheiro de Cásina de longe” (v. 814). A “escrava” é entregue ao noivo (ou seria, aos noivos?), mas logo começa a se revelar, maltratando ambos os novos maridos. Para os dois apaixonados por Cásina, as demais mulheres ainda agem como se estivessem conformadas com a decisão do sorteio.

Depois de realizado o primeiro ato da peça tramada pelo elenco feminino, as mulheres se dispõem fora da casa à maneira de uma platéia (vv. 855-856). O interesse é distinto. Pardalisca parece esperar mais momentos de diversão:

Pardalisca: Gostaria de saber o que Calino está fazendo, como novo esposo, com seu novo marido (*Cas.* 859)

Já Cleóstrata tem motivos mais nobres:

Cleóstrata: Agora eu gostaria muito de ver o velho voltar com a boca torta, porque não há vivo velho mais devasso, a menos que eu considere mais devasso aquele que lhe concede um lugar. (*Cas.* 862-864.865)

Tem início, então, o segundo ato da *fabula* feminina. Olímpio sai em fuga desesperada do seu ninho de amor:

Olímpio: Não sei para onde fugir, nem onde me esconder, nem de que modo encobrir essa desgraça! Tamanha vergonha eu e meu

---

<sup>172</sup> Nesse sentido, concordamos com I. T. Cardoso (*op. cit.*, 2010 (no prelo)) que afirma que as menções a teatro em Plauto seriam ainda ilusórias e (diferente do proposto por Slater (*op. cit.*, 2000)) não promoveriam uma total “quebra da ilusão cênica”, mas sim brincadeira com as camadas.

dono passamos em nossas núpcias! Como estou envergonhado agora e como tenho medo agora e como nós dois somos motivo de piada. Mas agora eu, sem noção disto, faço uma coisa inédita: está envergonhado alguém que nunca antes sentiu vergonha. Prestem atenção enquanto eu reconstruo meus feitos: vale a pena afiar os ouvidos! É que as confusões que eu fiz lá dentro são engraçadas de ouvir e de repetir. (*Cas.* 875-880)

Apesar de todo o constrangimento vivido, fica claro pelo seu próprio relato que o caseiro já estava atuando de acordo com o papel que lhe foi delegado no plano das mulheres. Toda a narrativa que o escravo vai relatar ao público só tem um motivo: são confusões “engraçadas de ouvir e de repetir” (*ridicula auditu, iteratu ea sunt*, v. 880). Pelo exposto anteriormente, percebemos que Olímpio inclusive lapida sua narração, usando um vocabulário que, ao remeter à linguagem de cunho sexual, proporciona maior comicidade ao acontecido no interior da casa. Dessa maneira, o escravo diverte não só a platéia romana, como o público feminino que já se colocara como platéia dessa segunda *fabula*<sup>173</sup> em que, como sugerimos, o erotismo assume uma função de ludíbrio equivalente ao teatral.

Chega o momento então de, enfim, capturar Lisidamo de uma vez por todas. Se antes esse era o desejo apenas de Cleóstrata (cf. v. 862), agora é também expectativa do próprio escravo, outrora cúmplice:

Olímpio: Saio fugindo de lá aqui para fora, quietinho, com esta cara que você está vendo, para que o velho prove do mesmo veneno que eu tomei (*Cas.* 932-933)

Envergonhado (*maxumo ego ardeo flagitio*, v. 937), Lisidamo não sabe como reagir. Ele já percebeu que foi pego em flagrante (*ita manifesto faucibus teneor*, v. 943) e não tem saída. Mas ainda assim, o velho pretende mudar o rumo dessa história:

Lisidamo: Por aqui, há lobos; por ali, há cães; o uivo do lobo mostra uma varada. Por Hércules, acredito que vou mudar aquele velho

---

<sup>173</sup> Para B. Williams (*op. cit.*, 1993, p. 55) esse é o grande momento de Olímpio já que a atenção das duas audiências está toda sobre o escravo.

ditado. Vou por aqui: tenho esperança de que o uivo do cão seja melhor. (*Cas.* 971-973)

O velho espera que a via que leva ao uivo do cão, ou seja, o caminho que leva a Cleóstrata (o uivo do lobo seria Calino) seja menos dolorosa. Contudo, suas tentativas de escapular são vãs. A solução é se entregar de uma vez por todas ao destino traçado pelas mulheres, em qualquer uma das peças até aqui encenadas:

Lisidamo: Por Hércules, acho que é melhor acreditar no que vocês estão dizendo. Mas, minha esposa, dê essa chance ao seu marido. Mírrina, interceda junto a Cleóstrata. Se alguma vez depois de hoje eu vier a amar Cásina, ou apenas tentar fazer isso, se eu alguma vez – se por amá-la – eu, alguma vez depois de hoje, cometer tal delito, não há por que você, esposa, não me bater com a vara, estando eu pendurado. (*Cas.* 999-1003).

Mírrina encerra sua participação como *poeta* propondo que no final da peça se perdoe o velho (“por Cástor, acho que ele deve ser perdoado” (*censeo ecastor ueniam hanc dandam*, v. 1004)). Cleóstrata concorda (“vou fazer como você quer” (*faciam, ut iubes*, v. 1004)), mas seu motivo parece não ser complacência<sup>174</sup>. Mas é ainda, do alto de seu poder como *poeta*, a matrona decide pôr um ponto final na peça como um todo:

Cleóstrata: Agora eu, não tão contrariada, vou lhe perdoar por causa disto: para que não façamos essa longa peça mais longa. (*Cas.* 1005-1006)

Encerra-se assim a comédia *Cásina*. Ou melhor dizendo, terminam aqui as peças encenadas na comédia *Cásina*. Esse emaranhado de enganos e personagens representando outros personagens se conclui e parece ter tido um objetivo: divertir. E não apenas o público, mas também as mulheres personagens, que se envolveram pouco a pouco, de maneiras diversas, tanto com o enredo plautino, como com o enredo feminino posto em prática nessa peça. Pelo exposto, podemos dizer que, como tantas outras comédias plautinas, talvez *Cásina* se mostre uma peça com muitas referências ao teatro, a

---

<sup>174</sup> A típica matrona não seria tão condescendente.

dramaturgos, à encenação; mas, sobretudo, o objeto de Plauto aqui parece ser o riso “feminino”, ao menos representado no palco de nosso poeta como gerado por mulheres e a elas dirigido.

Dado o desfecho da ação, só temos um descontente:

Calino: Por Pólux, a mim é que foi feita notavelmente uma grande injúria. Eu me casei com dois, e nenhum deles fez aquilo que deve ser feito com uma esposa nova. (*Cas.* 1010-1011)

## 7. SOBRE A TRADUÇÃO

Entre as dificuldades que se impõem durante o processo de tradução de um texto latino para o português, diversos aspectos tornam laboriosa a versão de uma comédia de Plauto. Em primeiro lugar, deparamo-nos com o latim arcaico. Além disso, lidamos com um texto dramático – e do gênero cômico – que é, muitas vezes, escrito em linguagem mais informal. Isso sem contar a métrica variada, cujos efeitos junto ao público plautino são apenas hoje minimamente inferíveis. E, como em qualquer tradução, a maneira de lidar com tais diversidades derivará das escolhas do tradutor, que acabam por delinear a versão produzida.

Além dos aspectos já citados, em *Cásina* podemos destacar duas particularidades que dão ao tradutor o que pensar: a presença de uma *retractatio* que, na medida em que se constitui intervenção textual anterior à fixação dos manuscritos, tal qual conhecemos, pode apresentar variações em relação à linguagem do original plautino<sup>175</sup>, e também o registro de passagens que trazem expressões gregas.

De maneira geral, procuramos manter certa fidelidade ao texto latino ao nos depararmos com idiosincrasias textuais. Na grande maioria dos casos, não conseguimos perfazer a tarefa de recriar na tradução em língua portuguesa a maestria plautina com a língua latina. Expomos, então, resumidamente nosso *modus faciendi* em relação a alguns aspectos que a nosso ver merecem destaque.<sup>176</sup>

### 7.1. A versão da linguagem cômica

Embora seja comum a associação entre o humor de Plauto e o riso fácil, podemos perceber que, conforme estudiosos como Taladoire (1957) há algumas décadas defendem, na comédia plautina de que tratamos frequentemente o riso está associado a elementos diversos, que incluem também, por exemplo, o refinamento lingüístico, a alusão

---

<sup>175</sup> Sobre a *retractatio* em *Cásina*, conferir o item “O poeta e sua obra”.

<sup>176</sup> Sobre aspectos mais relacionados à linguagem plautina, como a questão do latim arcaico e o coloquialismo na poesia, conferir a informativa introdução de I. T. Cardoso a sua tradução de *Estico* (I. T. Cardoso, *op. cit.*, 2006, pp. 61-65).

a outros gêneros poéticos, as brincadeiras mais elaboradas com figuras de linguagem. Dessa maneira procuramos evidenciar em nossa tradução, sobretudo nas notas de rodapé, as passagens de *Cásina* que evidenciam um trabalho, ou um efeito de humor mais elaborado, por parte de nosso poeta.

De forma mais geral, embora o texto plautino tenha sido escrito em métrica bastante diversificada, optamos por vertê-lo em prosa, deixando de lado, assim, a riqueza de inúmeros efeitos poéticos. Essa decisão se deve a dois fatores: primeiro, ao fato de que seguir tão variada métrica exigiria dedicação muito maior do que a adequada a essa fase de nossa pesquisa. Além disso, embora na época de Plauto o gênero dramático tenha sido escrito em verso, pois, poesia, atualmente, o texto em prosa é o mais adequado, quando pensamos na comédia como gênero. Verter a poesia plautina em versos talvez a fizesse tão estranha ao público hodierno que nem se reconheceria ali uma comédia.

Além disso, traduzimos o *tu* latino pelo pronome “você”, e o *uos*, por “vocês”. Isso porque o uso do pronome de segunda pessoa em latim nas peças plautinas, normalmente não evoca a solenidade do “tu” em português brasileiro<sup>177</sup>.

No que diz respeito às expressões já atestadamente<sup>178</sup> mais coloquiais no latim, procuramos vertê-las de maneira atualizada. A dificuldade nesse ponto é criar uma tradução que não se torne em breve datada: a opção por expressões atuais poderia propiciar leitura mais fluida para o público hodierno, mas que, contudo, em pouco tempo, correria o risco de se tornar obsoleta.

Quanto às passagens que podem evocar outros gêneros poéticos, como por exemplo, a narrativa de *Pardalisca* (vv. 621-629) sobre a loucura de *Cásina*, com um possível teor trágico, nossa intenção foi evidenciar na tradução os elementos característicos do gênero alheio à comédia. Dada à dificuldade da tarefa, que poderia exigir, por exemplo, a reprodução de elementos da métrica (estranhos ao leitor hodierno), procuramos contemplar também nas notas de rodapé os efeitos observados nos respectivos versos.

---

<sup>177</sup> Cabe lembrar que em algumas regiões do país o pronome “tu” é usado na fala coloquial. No entanto, fazemos referência aqui ao uso restrito do pronome, que se atém, sobretudo, à linguagem poética.

<sup>178</sup> Como referência inicial adotamos as indicações do *OLD*. Além disso, seguimos as observações de alguns estudiosos, como Palmer (*The Latin Language*, 1977), Hoffman (*Lateinische Umgangssprache*, 1926).

## 7.2. A língua grega na peça plautina

Em *Cásina*, chama atenção o registro da língua grega (inclusive grafada, nas edições consultadas, em caracteres gregos) em meio ao texto latino<sup>179</sup>. A presença dessa língua estrangeira nas peças plautinas gera bastante discussão entre os estudiosos em relação a dois aspectos. Em primeiro lugar, discute-se sobre qual seria o efeito de tal presença nas peças plautinas. Além disso, em decorrência desse efeito, questiona-se qual seria a melhor solução, no que diz respeito à língua empregada na tradução.

Em sua obra inicialmente publicada em 1922 (revisada em 1960, edição a que temos acesso), Fraenkel<sup>180</sup>, referindo-se à peça *Cásina*, criticara a idéia, bastante disseminada entre os estudiosos, de que o uso de termos gregos ou semigregos na obra plautina consistiria necessariamente em “reminescências verbais do modelo grego” (“reminiscenze verbali del modello greco”).

Na década de 40, Hough<sup>181</sup> apresenta uma revisão da análise de pesquisas sobre o tema do emprego de termos gregos nas peças de Plauto (estudos nos quais, em geral, se “catalogou” e se discutiu a origem de tais palavras) e, ainda, propõe a divisão das peças em três grupos, estabelecidos de acordo com o objetivo do uso do grego. O primeiro grupo teria emprego esparso de vocábulos gregos, usados, aparentemente, sem motivo específico; o segundo mostra tendência para a concentração dos termos e a sugestão de uso artístico; por fim, o terceiro grupo tem concentração de palavras do idioma grego e distribuição de evidente caráter artístico. Para o estudioso, *Cásina* pertenceria a esse último grupo de peças.

No mesmo sentido, em relação ao nível de linguagem relativo aos termos gregos em meio ao texto latino, Duckworth<sup>182</sup> afirma que o emprego não seria uma característica coloquial da linguagem da época, mas sim um meio de “ornamentação

---

<sup>179</sup> vv. 728, 729<sup>b</sup>, 730<sup>b</sup>.

<sup>180</sup> Cf. Fraenkel, *op. cit.*, 1960, p. 282, nota 1

<sup>181</sup> Cf. Hough, “The Use of Greek Words by Plautus”, *The American Journal of Philology*, 55, 4, 1934, pp. 346-364.

<sup>182</sup> Cf. Duckworth, *op. cit.*, 1971, p. 335.

retórica” (“rhetorical embellishment”) usado, sobretudo, em situações de cunho mais humorístico.

Em relação à língua adotada na tradução dos elementos gregos, no caso específico de *Cásina*, os tradutores que consultamos divergem. Enquanto alguns preferem manter a língua na qual a versão foi feita (caso de Ernout (p. 203) e Chiarini (p. 175), por exemplo), outros empregam vocábulos de outra língua, variando entre o francês (Nixon, p. 79; Paratore, p. 187 e Pereira do Couto, p. 91) e o inglês (em nota, Ernout sugere versões em inglês, caso a opção fosse adotar expressões emprestadas de uma língua moderna estrangeira). Em nossa versão, preferimos traduzir as expressões gregas por outras em inglês. Procuramos, na maioria dos casos, empregar frases feitas, comum aos ouvidos dos brasileiros, como “Oh, my God!” (tradução do verso 730<sup>b</sup>), visando a seu fácil entendimento. Com isso, a intenção foi manter a estranheza de vocábulos em outra língua em meio à tradução e conferir, ao menos para a versão que produzimos, certa coloquialidade – que a nosso ver deriva da situação em que os personagens usam a língua grega nessa peça plautina.

## 8. Tradução bilíngüe

### 8.1. *Casina*

#### PERSONAE<sup>183</sup>

OLYMPIO	VILICUS
CHALINUS	SERVVS
CLEOSTRATA	MVLIER
PARDALISCA	ANCILLA
MYRRHINA	MVLIER
LYSIDAMVS	SENEX
ALCESIMVS	SENEX
CITRIO	COQVOS
TIBICEN	

#### ARGVMENTVM

Conseruam uxorem duo conserui| expetunt.

Alium senex allegat, alium filius.

Senem adiuuat sors; uerum decipitur dolis,

Ita ei subicitur pro puella seruulus

Nequam, qui dominum mulcat atque uilicum.

Adolescens ducit ciuem Casinam cognitam.

---

<sup>183</sup> Nos manuscritos plautinos, não há essa enumeração de personagens, em forma de lista. Os nomes dos personagens, e breve descrição, em geral, do tipo por eles representado (*senex*, no caso dos velhos; *seruus*, no caso de escravos e assim por diante) aparecem no cabeçalho das cenas de acordo com a participação de cada personagem nelas (cf. I. T. Cardoso, *Estico de Plauto*, 2006, p. 88).

## PROLOGVS

Saluere iubeo spectatores optumos,  
Fidem qui facitis maxumi | et uos Fides.  
Si uerum dixi, signum clarum date mihi,  
Vt uos mi esse aequos iam inde a principio sciam.  
Qui utuntur uino uetere sapientis puto <5>  
Et qui libenter ueteres spectant fabulas.  
Antiqua | opera et uerba quom uobis placent,  
Aequum est placere ante <alias> ueteres fabulas.  
Nam nunc nouae quae prodeunt comoediae  
Multo sunt nequiores quam nummi noui. <10>  
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; <15>  
Verum ut cognoscant dabimus operam sedulo.  
Haec cum primum acta est, uicit omnis fabulas  
Ea tempestate flos poetarum fuit,  
Qui nunc abierunt hinc in communem locum.  
Sed tamen absentes prosunt <pro> praesentibus. <20>  
Vos omnis opere magno esse oratos uolo,  
Benigne ut operam detis ad nostrum gregem.  
Eicite ex animo curam | atque alienum | aes  
Ne quis formidet flagitorem suum.  
Ludi sunt, ludus datus est argentariis, <25>  
Tranquillum est, Alcedonia sunt circum forum.  
Ratione utuntur: ludis poscunt neminem  
Secundum ludos reddunt autem nemini.

Aures uociuae si sunt, animum aduortite;  
 Comoediai nomen dare uobis uolo. <30>  
 Clerumenoe uocatur haec comoedia  
 Graece, latine Sortientes. Diphilus  
 Hanc graece scripsit, postid rursus denuo  
 Latine Plautus cum latranti nomine.  
 Senex hic maritus habitat; ei est filius. <35>  
 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 abhinc annos factum est sedecim,  
 Quom conspicatust primulo crepusculo <40>  
 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, <45>  
 Quasi si esset ex se nata, non multo secus.  
 Postquam ea adoleuit ad eam aetatem |, ut uiris  
 Placere posset, eam puellam | hic senex  
 Amat efflictim | et item contra filius.  
 Nunc sibi | uterque contra legiones parat <50>  
 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, <55>  
 Qui sibi eam uxorem poscat; scit, si id impetret,  
 Futurum quod amat intra praesepis suas.  
 Senis uxor sensit uirum | amori operam dare;

Propterea | una consentit cum filio.

Ille autem postquam filium sensit suum <60>  
Eandem illam amare et esse impedimento sibi,  
Hinc adulescentem peregre ablegauit pater.  
Sciens ei mater dat operam absentis tamen.  
Is – ne expectetis – hodie in hac comoedia  
In urbem non redibit: Plautus noluit; <65>  
Pontem interrupit, qui erat ei in itinere.  
Sunt hic, inter se quos nunc credo dicere:  
‘Quaeso hercle, quid istuc est? seruales nuptiae?  
Seruin uxorem ducent aut poscent sibi?  
Nouum attulerunt, quod fit nusquam gentium.’ <70>  
At ego aio id fieri in Graecia, et Carthagini,  
et hic in nostra terra, †in Apulia;  
Maioreque opere ibi seruales nuptiae  
Quam liberales etiam curari solent.  
Id ni fit, mecum pignus, si quis uolt, dato <75>  
In urnam mulsi, Poenulus dum iudex siet,  
Vel Graecus adeo, uel mea causa Apulus.  
Quid nunc? nihil agitis? sentio, nemo sitit.  
Reuertar ad illam puellam | expositicium,  
Quam serui summa ui sibi uxorem expetunt. <80>  
Ea inuenietur et pudica et libera,  
Ingenua Atheniensis; neque quidquam stupri  
Faciet profecto, in hac quidem comoedia.  
Mox hercle uero post transactam fabulam,  
Argentum si quis dederit, ut ego suspicor, <85>  
Vltro ibit nuptum, non manebit auspices.  
Tantum est. Valete, bene rem gerite, et uincite  
Virtute uera, quod fecistis antedhac.

<ACTVS I>

OLYMPIO CHALINVS  
SERVI DUO

**OL.** Non mihi licere meam rem me solum ut uolo

Loqui atque cogitare sine ted arbitro?

<90>

Quid tu, malum, me sequere?

**CHA.** Quia certumst mihi,

Quasi umbra, quoquo tu ibis, te semper sequi.

Quin edepol etiam, si in crucem uis pergere,

Sequi decretumst; dehinc conicito ceterum,

Possisne necne clam me sutelis tuis

<95>

Praeripere Casinam uxorem, proinde ut postulas.

**OL.** Quid tibi negotist mecum?

**CHA.** Quid ais, impudens?

Quid in urbe reptas, uilice haud magni preti?

**OL.** Lubet.

**CHA.** Quin ruri's in praefectura tua?

Quin potius quod legatum est tibi negotium

<100>

Id curas, atque urbanis rebus te apstines?

Huc mihi uenisti sponsam praereptum meam.

Abi rus, abi diirectus tuam in prouinciam.

**OL.** Chaline, non sum oblitus officium meum;

Praefeci ruri recte qui curet tamen.

<105>

Ego huc quod ueni in urbem si impetrauero,

Vxorem ut istam ducam quam tu deperis,

Bellam et tenellam Casinam, conseruam tuam,

Quando ego eam mecum rus uxorem abduxero,

Rure incubabo usque in praefectura mea. <110>

**CHA.** Tun illam ducas? hercle me suspendio

Quam tu eius potior fias satiust mortuum.

**OL.** Mea praedast illa; proin tu te in laqueum induas.

**CHA.** Ex sterculino effosse, tua illaec praeda sit?

**OL.** Scies hoc ita esse.

**CHA.** Vae tibi!

**OL.** Quot te modis, <115>

Si uiuo, habebo in nuptiis miserum meis!

**CHA.** Quid tu mihi facies?

**OL.** Egone quid faciam tibi?

Primum omnium huic lucebis nouae nuptae facem;

[Postilla ut semper improbus nilique sis...]

Postid locorum quando ad uillam ueneris, <120>

Dabitur tibi amphora una et una semita,

Fons unus, unum ahenum et octo dolia;

Quae nisi erunt semper plena, ego te implebo flagris.

Ita te aggerunda curuom aqua faciam probe,

Vt postilena possit ex te fieri. <125>

Post autem ruri nisi tu †aceruom ederis

Aut quasi lumbricus terram, quod te postules

Gustare quicquam, numquam edepol ieiunium

Ieiunumst aequae atque ego te ruri reddibo.

Postid, quom lassus fueris et famelicus, <130>

Noctu ut condigne te cubes curabitur.

**CHA.** Quid facies?

**OL.** Concludere in fenestram firmiter,

Vnde auscultare possis, quom ego illam ausculer.

Quom mihi illa dicet: ‘mi animule, mi Olympio,

Mea uita, mea mellilla, mea festiuitas, <135>

Sine tuos ocellos deosculer, uoluptas mea,  
 Sine, amabo, te<d> amari, meus festus dies,  
 Meus pullus passer, mea columba, mi lepus',  
 Quom mi haec dicentur dicta, tum tu, furcifer,  
 Quasi mus in medio parieti uorsabere. <140>  
 Nunc, ne tu te mihi respondere postules,  
 Abeo intro; taedet tui sermonis.  
**CHA.** Te sequor;  
 Hicquidem pol certo nil ages sine med arbitro.

<ACTVS II>

**CLEOSTRATA**      **PARDALISCA**  
**MVLIER**              **ANCILLA**

**CLE.** Obsignate cellas, referte anulum ad me.  
 Ego huc transeo in proximum ad meam uicinam. <145>  
 Vir si quid uolet me, facite hinc accersatis.  
**PAR.** Prandium iusserat senex sibi parari.  
**CLE.** St,  
 tace atque abi; neque paro neque hodie coquetur.  
 Quando is mi et filio aduersatur suo <150>  
 Animi amorisque causa sui,  
 Flagitium illud hominis, ego illum fame, ego illum siti, 152 – 154  
 Maledictis malefactis amatorem ulciscar. <155>  
 Ego pol illum probe incommodis dictis angam;  
 Faciam, uti proinde ut est dignus uitam colat,  
     Acheruntis pabulum,  
     Flagiti persequentem,  
     Stabulum nequitiae. <160>



**CLE.** Vir me habet pessumis despiciatam modis,  
Nec mihi ius meum optinendi optio est. <190>

**MY.** Mira sunt, uera si praedicas; nam uiri  
Ius suum ad mulieres optinere haud queunt.

**CLE.** Quin mihi ancillulam ingratiis postulat,  
Quae mea est, quae meo educta sumptu siet,  
Vilico se suo dare; sed ipse eam amat. <195>

**MY.** Obsecro, dice. Nam hic nunc licet dicere; nos sumus.

**CLE.** Ita est. 196,197

**MY.** Vnde ea tibi est?  
Nam peculi probam nil habere addecet  
Clam uirum et, quae habet, partum ei haud commode est, <200>  
Quin uiro aut subtrahat aut stupro inuenerit.  
Hoc uiri censeo esse omne quicquid tuum est.

**CLE.** Tu quidem aduersum tuam amicam omnia loqueris.

**MY.** Tace sis, stulta, et mi ausculta.  
Noli sis tu illi aduersari; <205>  
Sine amet, sine quod lubet id faciat,  
Quando tibi nil domi delictum est.

**CLE.** Satis sana's? nam tu quidem aduersus  
Tuam ista<ec> rem loquere.

**MY.** Insipiens,  
Semper tu huic uerbo uitato abs tuo uiro.

**CLE.** Cui uerbo?

**MY.** Ei foras, mulier. 210,212

<**CLE.**> St,  
Tace.

**MY.** Quid est?

**CLE.** Em.

**MY.** Quis est quem uides?

**CLE.** Vir eccum it.

Intro abi, adpropera [age], amabo.

**MY.** Impetras; abeo.

**CLE.** Mox magis cum otium mihi et tibi erit, <215>

Igitur tecum loquar; nunc uale.

**MY.** Valeas.

**LYSIDAMVS**

**CLEOSTRATA**

**SENEX**

**MVLIER**

**LY.** Omnibus rebus †ego amorem credo et nitoribus nitidis anteuenire,  
Nec potis quicquam commemorari, quod plus salis plusque leporis †hodie  
Habeat. Coquos equidem nimis demiror, qui utuntur condimentis,  
Eos eo condimento uno <non> utier, omnibus quod praestat. <220>

Nam ubi amor condimentum inerit, cuius placituras <escam> credo,  
Neque salsum neque suaue esse potest quicquam, ubi amor non admiscetur.

Fel quod amarumst, id mel faciet, hominem ex tristi lepidum et lenem.

Hanc ego de me coniecturam domi facio magis quam ex auditis,

Qui quam amo Casinam magis, †niteo<sup>†184</sup> munditiis Munditi<am> antideo. <225>

Myropolas omnis sollicito; ubicumque est lepidum unguentum, unguor,

Vt illi placeam; et placeo, ut uideor. Sed uxor me excruciat, quia uiuit.

Tristem astare aspicio; blande haec mihi mala res appellanda est.

Vxor mea meaue amoenitas, quid tu agis?

**CLE.** Abi atque abstine manum.

**LY.** Heia, mea Iuno, non decet esse te tam tristem tuo Ioui. <230>

Quo nunc abis?

---

<sup>184</sup> †*niteo*† (v. 225): o texto do manuscrito, tal como transmitido, é considerado ininteligível (cf. Ernout (p. 172), aparato crítico e nota 1). As opções apresentadas nos manuscritos são: *inicio* (manuscritos B e J), *initio* (manuscrito V) e *innitio* (manuscrito E). Gulielmus (cf. Questa, p. 47) propõe que se leia *niteo*, onde Ernout (p. 172) indica *inicio*. Preferimos adotar a forma *niteo*, que também foi aceita pelos demais editores que consultamos (cf. Questa, p. 47, MacCary; Willcock, p.126, Paratore, p. 144, Nixon, p. 22, Chiarini, p. 89, Pereira do Couto, p. 43).

**CLE.** Mitte me.  
**LY.** Mane.  
**CLE.** Non maneo.  
**LY.** At pol ego te sequar.  
**CLE.** Obsecro, sanun es?  
**LY.** Sanus. Quam ted amo!  
**CLE.** Nolo ames.  
**LY.** Non potes impetrare.  
**CLE.** Enecas.  
**LY.** Vera dicas uelim.  
**CLE.** Credo ego istuc tibi.  
**LY.** Respice, o mi lepos!  
**CLE.** Nempe ita ut tu mihi es. <235>  
Vnde hic, amabo, unguenta olent?  
**LY.** Oh perii.  
Manufesto miser teneor. Cesso caput pallio detergere?  
Vt te bonus Mercurius perdat, myropola, quia haec mihi  
dedisti!  
**CLE.** Eho tu, nili, cana culex! uix teneor, quin quae decent  
te dicam.  
Senecta aetate | unguentatus per uias, ignaue, incedis? <240>  
**LY.** Pol ego amico dedi cuidam operam, dum emit unguenta.  
**CLE.** Vt cito commentust!  
Ecquid te pudet?  
**LY.** Omnia quae tu uis.  
**CLE.** Vbi in lustra iacuisti?  
**LY.** Egon in lustra?  
**CLE.** Scio plus quam tu me arbitrare.  
**LY.** Quid id est? quid [tu] scis?  
**CLE.** Te sene omnium <senum> neminem esse igna-

uiorem.

Vnde is, nihili? ubi fuisti? ubi lustratu's? ubi bibisti? <245>

<M>ades mecastor; uide palliolum ut rugat!

**LY.** Di me et te infelicient,

Si ego in os meum hodie uini guttam indidi!

**CLE.** Immo age ut lubet, bibe, es, disperde rem.

**LY.** Ohe, iam satis, uxor, comprime te, nimium tinnis. 249,250

Relinque aliquantum orationis, cras quod mecum litiges.

Sed quid ais? iam domuisti animum, potius ut, quod uir uelit

Fieri, id facias, [potius] quam aduorsere contra?

**CLE.** Qua de re?

**LY.** Rogas?

Super ancilla Casina; ut detur nuptum nostro uilico,

Seruo frugi, atque ubi illi bene sit ligno, aqua calida,

cibo, <255>

Vestimentis, ubique educat pueros quos pariat <sibi>,

Potius quam illi seruo nequam des armigero [nisi]

atque improbo,

Quoi homini | hodie peculi nummus non est plumbeus.

**CLE.** Mirum ecastor te senecta aetate officium tuum

Non meminisse.

**LY.** Quid iam?

**CLE.** Quia, si facias recte aut commode, <260>

Me sinas curare ancillas, quae mea est curatio.

**LY.** Qui, malum, homini scutigerulo dare lubet?

**CLE.** Quia enim filio

Nos oportet opitulari unico.

**LY.** At quamquam unicust,

Nihilo magis ille unicust mihi filius quam ego illi pater;

Illum *mi* aequiust quam me illi quae uolo concedere. <265>

**CLE.** Tu ecastor tibi, homo, malam rem quaeris; subolet, sentio.

**LY.** Egone?

**CLE.** Tu; nam quid friguttis? quid istuc tam cupide cupis?

**LY.** Vt enim frugi seruo detur potius quam seruo improbo.

**CLE.** Quid si ego impetro atque exoro a uilico, causa mea  
Vt eam illi permittat?

**LY.** Quid si ego autem ab armigero impetro, <270>  
<Vt> eam illi permittat? atque hoc credo impetrassere.

**CLE.** Conuenit. Vis tuis Chalinum huc euocem uerbis foras?  
Tu cum orato, ego autem orabo uilicum.

**LY.** Sane uolo.

**CLE.** Iam hic erit; nunc experiemur, nostrum uter sit blandior.

**LY.** Hercules dique istam perdant, quod nunc liceat dicere. <275>

Ego discrucior miser amore, illa autem quasi ob *industriam*  
*Mi* aduorsatur. Subolet hoc iam uxori, quod ego machinor;  
Propter eam rem magis armigero dat operam de industria.

<b>LYSIDAMVS</b>	<b>CHALINVS</b>
<b>SENEX</b>	<b>SERVOS</b>

**LY.** Qui illum di omnes deaeque perdant!

**CHA.** Te... uxor aiebat tua  
Me uocare.

**LY.** Ego enim uocari iussi.

**CHA.** Eloquere quid uelis? <280>

**LY.** Primum ego te porrectiore fronte uolo mecum loqui;  
Stultitia est ei te esse tristem cuius potestas plus potest.

†Pro bone frugi hominem iam pridem esse arbitror.

**CHA.** Intellego. 283.284  
 Quin, si ita arbitrare, emittis me manu?

**LY.** Quin id uolo; <285>  
 Sed nihil est me cupere factum, nisi tu factis adiuuas.

**CHA.** Quid uelis, modo id uelim me scire.

**LY.** Ausculta, ego <e>loquar.  
 Casinam ego uxorem promisi uilico nostro dare.

**CHA.** At tua uxor filiusque promiserunt mihi.

**LY.** Scio.  
 Sed utrum nunc tu caelibem te esse mauis liberum, <290>  
 An maritum seruum aetatem degere et gnatos tuos?  
 Optio haec tua est; utram harum uis condicionem accipe.

**CHA.** Liber si sim, meo periclo uiuam; nunc uiuo tuo.  
 De Casina certum est concedere homini nato nemini.

**LY.** Intro abi atque actutum uxorem huc euoca ante aedis cito; <295>  
 Et sitellam huc tecum efferto cum aqua et sortis.

**CHA.** Satis placet.

**LY.** Ego pol istam iam aliquouorsum tragulam decidero.  
 Nam si sic nihil impetrare potero, saltem sortiar.  
 Ibi ego te et suffragatores tuos ulciscar.

**CHA.** Attamen  
 Mihi obtinget sors.

**LY.** Vt quidem pol pereas cruciatu malo. <300>

**CHA.** Mihi illa nubet; machinare quid lubet quouis modo.

**LY.** Abin hinc ab oculis?

**CHA.** Inuitus me uides: uiuam tamen. –

**LY.** Sumne ego miser homo? satin omnes res sunt aduersae mihi?  
 Iam metuo ne Olympionem mea uxor exorauerit  
 Ne Casinam ducat. Si id factum est, ecce me nullum senem. <305>  
 Si non impetrauit, etiam specula in sortitust mihi.

Si sors autem deco/assit, gladium faciam culcitam  
Eumque incumbam. Sed progreditur optume eccum Olympio.

**OLYMPPIO**  
**SERVOS**

**<LYSIDAMVS>**  
**SENEX**

**OL.** Vna edepol opera in furnum calidum condito,  
Atque ibi torreto me pro pane rubido, <310>

Era, qua istuc opera a me impetres quod postulas.

**LY.** Saluus sum; salua spes est, ut uerba audio.

**OL.** Quid tu me <t>u<a>, era, libertate territas?

Quin si tu nolis filiusque etiam tuus,  
Vobis inuitis atque amborum ingratiis <315>

Vna libella liber possum fieri.

**LY.** Quid istuc est? quicum litigas, Olympio?

**OL.** Cum eadem qua tu semper.

**LY.** Cum uxore mea?

**OL.** Quam tu mi uxorem? quasi uenator tu quidem es;  
Dies atque noctes cum cane aetatem exigis. <320>

**LY.** Quid agit? quid loquitur tecum? |

**OL.** Orat, obsecrat,

Ne Casinam uxorem ducam.

**LY.** Quid tu postea?

**OL.** Negauit enim ipsi me concessurum Ioui,  
Si is mecum oraret.

**LY.** Di te seruassint mihi!

**OL.** Nunc in fermento totast; ita turget mihi. <325>

**LY.** Ego edepol illam mediam diruptam uelim.

**OL.** Credo edepol esse, siquidem tu frugi bonae es.

Verum edepol tua mihi odiosa est amatio;

Inimica est tua uxor mihi, inimicus filius,  
Inimici familiares.

**LY.** Quid id refert tua? <330>

Vnus tibi hic dum propitius sit Iuppiter,  
Tu istos minutos caue deos flocci feceris.

**OL.** Nugae sunt istae magnae; quasi tu nescias  
Repente ut emoriantur humani Ioues.

Sed tandem si tu Iuppiter sis *mortuus*, <335>

Cum ad deos minoris redierit regnum tuum,  
Quis mihi subueniet tergo aut capiti aut cruribus?

**LY.** Opinione me <I>ius res tibi habet tua,  
Si hoc impetramus, ut ego cum Casina cubem.

**OL.** Non hercle opinor posse; ita uxor acriter <340>

Tua instat, ne mihi detur.

**LY.** At ego sic agam:

Coniciam sortis in sitellam et sortiar  
Tibi et Chalino. | Ita rem natam intellego;  
Necessum est uorsis gladiis depugnarier.

**OL.** Quid si sors aliter quam uoles euenerit? <345>

**LY.** Benedice; dis sum fretus, deos sperabimus.

**OL.** Non ego istud uerbum | *empsim* tittibilicio.

Nam omnes mortales dis sunt freti; sed tamen

Vidi ego dis fretos saepe multos decipi.

<LY.> St, tace parum <per>.

**OL.** Quid uis?

**LY.** Eccum exit foras <350>

Chalinus intus cum sitella et sortibus;

Nunc nos conlatis signis depugnabimus.

**CLEOSTRATA**  
**MVLIER**

**CHALINVS**  
**SERVVS**

**LYSIDAMVS**  
**SENEX**

**OLYMPIO**  
**SERVVS**

**CLE.** Face, Chaline, certiozem me quid meus uir me uelit.

**CHA.** Ille edepol uidere ardentem te extra portam mortuam.

**CLE.** Credo ecastor uelle.

<**CHA.**> At pol ego hau credo, sed certo scio. <355>

**LY.** Plus artificum est mi quam rebar; hariolum hunc habeo domi.

Quid si propius attollamus signa eamusque obuiam?

Sequere. Quid uos agitis?

**CHA.** Adsunt quae imperauisti omnia:

Vxor, sortes, situla atque egomet.

**OL.** Te uno adest plus quam ego uolo.

**CHA.** Tibi quidem edepol ita uidetur. Stimulus ego nunc sum tibi; <360>

Fodico corculum; adsudascis iam ex metu, mastigia.

**CLE.** Tace, Chaline.

**OL.** Comprime istum.

**CHA.** Immo istunc qui didicit dare.

**LY.** Adpone hic sitellam, sortis cedo mihi; animum aduortite.

Atqui ego censui aps te posse hoc me[cum] impetrare, uxor mea,

Casina ut uxor mihi daretur, et nunc etiam censeo. <365>

**CLE.** Tibi daretur illa?

**LY.** Mihi enim... ah!... non id uolui dicere;

Dum 'mihi' uolui, 'huic' dixi atque adeo mihi dum cupio... perperam

Iam dudum hercle fabulor.

**CLE.** Pol tu quidem, atque etiam facis.

**LY.** Huic... immo hercle mihi... uah, tandem redii uix ueram in uiam.

**CLE.** Per pol saepe peccas.

**LY.** Ita fit, ubi quid tanto opere expetas. <370>

Sed te uterque tuo pro iure ego atque hic oramus.

**CLE.** Quid est?

**LY.** Dicam enim, mea mulsa: de istac Casina huic nostro uilico  
Gratiam facias.

**CLE.** At pol ego nec facio neque censeo.

<**LY.**> Tum igitur ego sortis utrimque iam

**CLE.** Quis uotat?

**LY.** Optimum atque aequissimum istud esse iure iudico. <375>  
Postremo <si> illuc quod uolumus eueniet, gaudebimus;  
Sin secus, patiemur animis aequis. Tene sortem tibi;  
Vide quid scriptum est.

**OL.** Vnum.

**CHA.** Iniquum est, quia isti prius quam mihi est.

**LY.** Accipe hanc sis.

**CHA.** Cedo. Mane; unum uenit in mentem modo.  
Vide, ne qua illic insit alia sortis sub aqua.

**LY.** Verbero, <380>  
Men te censes esse?

**CLE.** Nulla est; habe quietum animum modo.

**OL.** Quod bonum atque fortunatum [tuum] sit mihi...

**CHA.** Magnum malum...

**OL.** Tibi quidem edepol, credo, eueniet; noui pietatem tuam.  
Sed <ma>ne dum; num ista aut populna sors aut abiegnast tua?

**CHA.** Quid tu id curas?

**OL.** Quia enim metuo, ne in aqua summa natet. <385>

**LY.** Euge caue. Conicite sortis nunciam ambo huc. Eccere.  
Vxor, aequa.

**OL.** Noli uxori credere.

**LY.** Habe animum bonum.

**OL.** Credo hercle, hodie deuotabit sortis, si attigerit.

**LY.** Tace.

**OL.** Taceo. Deos quaeso ...

**CHA.** Vt quidem tu hodie canem et furcam feras.

**OL.** Mihi ut sortito eueniat ...

**<CHA.>** Vt quidem hercle pedibus pendeas. <390>

**OL.** At tu ut oculos emungare ex capite per nasum tuos.

**<CHA.>** Quid times? paratum oportet esse iam laqueum tibi.

**OL.** Periisti.

**LY.** Animum aduortite *ambo*.

**OL.** Taceo.

**LY.** Nunc tu, Cleostrata,  
Ne a me memores malitiose de hac re factum aut suspices,  
Tibi permitto: tute sorti.

**<OL.>** Perdis me.

**CHA.** Lucrum facit. <395>

**CLE.** Bene facis.

**CHA.** Deos quaeso, ut tua sors ex sitella effugerit.

**OL.** Ain tu? quia tute es fugitiuos, omnis te imitari cupis?

**CHA.** Vtinam tua quidem †sicut Herculei† praedicant  
†Quondam prognatis ista in sortiando sors deliquerit!

**OL.** Tu ut liquescas ipse, actutum uirgis calefactabere. <400>

**LY.** Hoc age sis, Olympio.

**OL.** Si hic litteratus me sinat.

**LY.** Quod bonum atque fortunatum mihi *sit*.

**OL.** Ita uero, et mihi.

**CHA.** Non.

**<OL.>** Immo hercle!

**CHA.** Immo mihi hercle!

**CLE.** Hic uincet, tu uiues miser.

**<LY.>** Percide os tu illi odio; age, ecquid fit?

**CLE.** <Ca>ue obiexis manum.

**OL.** Compressan palma an porrecta ferio?

**LY.** Age ut uis.

<OL.> Em tibi. <405>

**CLE.** Quid tibi istunc tactio est?

**OL.** Quia Iuppiter iussit meus.

**CLE.** Feri malam, ut ille, rursum.

**OL.** Perii; pugnis caedor, Iuppiter!

**LY.** Quid tibi tactio hunc fuit?

**CHA.** Quia iussit haec Iuno mea.

**LY.** Patiundum est, siquidem me uiuo mea uxor imperium exhibet.

**CLE.** Tam huic loqui [qui] licere oportet quam isti.

**OL.** Cur omen mihi <410>  
Vituperat?

**LY.** Malo, Chaline, tibi cauendum censeo.

**CHA.** Temperi, postquam oppugnatum est os.

**LY.** Age, uxor [mea], nunciam  
Sorti; uos aduertite animum. Prae metu ubi sim nescio.  
Perii: cor lienosum, opinor, habeo; iam[iam] dudum salit.  
De labore pectus tundit.

**CLE.** Teneo sortem.

**LY.** Ecfer foras. <415>

**CHA.** Iamne mortuu's?

**OL.** Ostende: mea est.

**CHA.** †Mala crucias† quidem.

**CLE.** Victus es, Chaline.

**LY.** Cum nos di iuuere, Olympio,  
Gaudeo.

**OL.** Pietate factum est mea atque maiorum meum.

**LY.** Intro abi, uxor, atque adorna nuptias.

**CLE.** Faciam ut iubes.  
**LY.** Scin tu rus <h>i<nc> esse ad uillam longe quo ducat?  
**CLE.** Scio. <420>  
**LY.** Intro abi; et quamquam hoc tibi aegre est, tamen fac accures.  
**CLE.** Licet.  
**LY.** Eamus nos quoque intro; hortemur ut properent.  
**OL.** Numquid moror?  
Nam praesente hoc plura uerba <fieri> non desidero.

**CHALINVS**  
**SERVVS**

Si nunc me suspendam, meam operam luserim,  
Et praeter operam restim sumpti fecerim, <425>  
Et meis inimicis uoluptatem creauerim.  
Quid opus est, qui sic mortuus †equidem tamen?  
Sorti sum uictus; Casina nubet uilico.  
Atque id non tam aegrest iam, uicisse uilicum,  
Quam id expetiuisse opere tam magno senem, <430>  
Ne ea mihi daretur atque ut illi nuberet.  
Vt ille trepidabat, ut festinabat miser,  
Vt sussultabat, postquam uicit uilicus!  
Attat, concedam huc; audio aperiri fores.  
Mei beneuolentes atque ami<ci> prodeunt. <435>  
Hinc ex insidiis hisce ego insidias dabo.

**OLYMPPIO**  
**SERVVS**

**LYSIDAMVS**  
**SENEX**

**CALINVS**  
**SERVVS**

**OL.** Sine modo rus ueniat; ego remittam ad te uirum  
Cum furca in urbem tamquam carbonarium.

**LY.** Ita fieri oportet.

**OL.** Factum et curatum dabo.

**LY.** Volui Chalinum, si domi esset, mittere <440>

Tecum obsonatum, ut etiam in *maerore* insuper  
Inimico nostro miseriam hanc adiungerem.

**CHA.** Recessim cedam ad parietem, imitabor nepam;  
Captandust horum clanculum sermo mihi.

Nam illorum me alter cruciat, alter macerat. <445>

At candidatus cedit hic mastigia,  
Stimulorum loculi. Protollo mortem mihi;  
Certum est, hunc Accheruntem *praemittam* prius.

**OL.** Vt tibi ego inuentus sum obsequens! Quod maxime  
Cupiebas, eius copiam feci tibi; <450>

Erit hodie tecum quod amas clam uxorem.

**LY.** Tace;

Ita me di bene ament, ut ego uix reprimo labra,  
Ob istanc rem quin te deosculer, uoluptas mea.

**CHA.** Quid, deosculer[e]? quae res? quae uoluptas tua?

†Ecfodere hercle hic uolt, credo, uesicam uilico. <455>

**OL.** Ecquid amas nunc me?

**LY.** Immo edepol me quam te minus.

Licetne amplecti te?

**CHA.** Quid, 'amplecti'?

**OL.** Licet.

**LY.** Vt, quia te tango, mel mihi uideor lingere!

**OL.** Vltro te, amator! apage te a dorso meo.

<**CHA.**> Illuc est, illuc, quod hic hunc fecit uilicum. <460>

Et idem me pridem, cum ei aduersum ueneram,

Facere atriensem uoluerat sub ianua.

**OL.** Vt tibi morigerus hodie, ut uoluptati fui!

**LY.** Vt tibi, dum uiuam, bene uelim plus quam mihi.

**CHA.** Hodie hercle, opinor, *hi* conturbabunt pedes, <465>

Solet hic barbatus sane sectari senex.

**LY.** Vt ego hodie Casinam deosculabor, ut mihi

Bona multa faciam <clam> meam uxorem!

**CHA.** Attatae!

Nunc pol ego demum in rectam redii semitam:

Hic ipsus Casinam deperit. *Habeo uiros.* <470>

<**LY.**> Iam hercle amplexari, iam osculari gestio.

**OL.** Sine prius deduci. Quid, malum, properas?

**LY.** Amo.

**OL.** At non opinor fieri hoc posse hodie.

**LY.** Potest,

Siquidem cras censes te posse <e>mitti manu.

**CHA.** Enim uero huc aures magis sunt adhibendae mihi; <475>

Iam ego uno in saltu lepide apros capiam duos.

**LY.** Apud hunc sodalem meum atque uicinum mihi

Locus est paratus; ei ego amorem omnem meum

Concredui, is mihi se locum dixit dare.

**OL.** Quid eius uxor? ubi erit?

**LY.** Lepide repperi; <480>

Mea uxor uocabit huc eam ad se in nuptias,

Vt hic sit secum, se adiuuet, secum cubet.

Ego iussi, et dixit se facturam uxor mea.

Illa hic cubabit, [si] uir aberit faxo domo.

Tu rus uxorem duces; id rus hic erit, <485>  
Tantisper dum ego cum Casina faciam nuptias.  
Hinc tu ante lucem rus cras duces postea.  
Satin astu?  
**OL.** Docte.  
**CHA.** Age modo, fabricamini;  
Malo hercle uestro tam uorsuti uiuitis.  
**LY.** Scin quid nunc facias?  
**OL.** Loquere.  
**LY.** Tene marsuppium. <490>  
Abi atque obsona, propera; sed lepide uolo,  
Molliculas escas, ut ipsa mollicula est.  
**OL.** Licet.  
**LY.** Emito sepiolas, lopadas, lolligunculas,  
Hordeias...  
**CHA.** Immo triticeias, si sapis.  
<**LY.**> Soleas...  
<**CHA.**> Qui, quaeso, potius quam sculponeas, <495>  
Quibus battuatur tibi os, senex nequissime?  
**OL.** Vin lingulacas?  
**LY.** Quid opust, quando uxor domi est?  
Ea lingulacast nobis; nam numquam tacet.  
**OL.** In re praesenti ex copia piscaria  
Consulere quid emam potero.  
**LY.** Aequum oras; abi. <500>  
Argento parci nolo; obsonato ampliter.  
Nam mihi uicino hoc etiam conuento est opus,  
Vt quod mandaui curet.  
**OL.** Iamne abeo?

**LY.**

Volo. —

**CHA.** Tribus non conduci possum libertatibus,

Quin ego illis hodie comparem magnum malum

<505>

Quinque hanc omnem rem meae erae iam faciam palam.

Manifesto teneo in noxia inimicos meos.

Sed si nunc facere uolt era officium suum,

Nostra omnis lis est; pulcre praeuortar uiros.

Nostro omine it dies; iam uicti uicimus.

<510>

Ibo intro, ut id quod alius condiuit cocus

Ego nunc uicissim ut alio pacto condiam,

Quo id quod paratum est, ut paratum ne siet,

Sitque ei paratum quod paratum non erat.

### <ACTUS III>

**LYSIDAMVS**

**ALCESIMVS**

### **SENES II**

**LY.** Nunc amici | anne inimici sis imago, Alcesime,

<515>

Mihi sciam; nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur.

Cur amem <m>e castigare, id ponito ad compendium;

`Cano capite', 'aetate aliena' eo addito ad compendium;

`Cui sit uxor', id quoque illuc ponito ad compendium.

**AL.** Miseriorem ego ex amore quam te uidi neminem.

<520>

**LY.** Fac uacent aedes.

**AL.** Quin edepol seruos, ancillas domo

Certumst omnis mittere ad te.

**LY.** *Oh, nimium scite scitus es!*

Sed facitodum merula per uersus quod cantat <tu> colas.

'Cum cibo, †cum quiqui† facito ut ueniant, quasi eant Sutrium.'

AL. Meminero.

<LY.> Em, nunc enim te demum nullum scitum scitiust. <525>

Cura, ego ad forum modo ibo; iam hic ero.

AL. Bene ambula.

LY. Fac habeant linguam tuae aedes.

AL. Quid ita?

LY. Cum ueniam, uocent.

AL. Attatae! caedundus tu homo es; nimias delicias facis.

LY. Quid me amare refert, nisi sim doctus <ac> dicacu/us?

Sed tu caue in quaesitione mihi sis.

AL. Vsque adero domi. <530>

### CLEOSTRATA

### MVLIER

Hoc erat ecastor [id], quod me uir tanto opere orabat meus,

Vt properarem arcessere hanc <huc> ad me uicinam meam:

Liberae aedes ut sibi essent, Casinam quo deducerent.

Nunc adeo nequaquam arcessam, <ne illis> ignauissimis

Liberi loci potestas sit, uetulis uerbecibus. <535>

Sed eccum | egreditur senati columen, praesidium popli,

Meus uicinus, meo uiro qui liberum praehibet locum.

Non ecastor uilis emptust modius qui uenit salis.

### ALCESIMVS

### CLEOSTRATA

### SENEX

### MVLIER

AL. Miror huc iam non arcessi in proximum uxorem meam,

Quae iam dudum, si arcessatur, ornata exspectat domi. <540>

Sed eccam, opino, arcessit. Salue, Cleostrata.

**CLE.** Et tu, Alcesime.

Vbi tua uxor?

**AL.** Intus illa te, si se arcessas, manet;

Nam tuus uir me orauit ut eam isto ad te adiutum mitterem.

Vin uocem?

**CLE.** Sine eam: te nolo, si occupata est.

**AL.** Otium est.

**CLE.** Nihil moror; molesta ei esse nolo; post conuenero. <545>

**AL.** Non ornatis isti apud uos nuptias?

**CLE.** Orno et paro.

**AL.** Non ergo opus est adiutrice?

**CLE.** Satis domist; ubi nuptiae

Fuerint, tum istam conuenibo. Nunc uale atque istanc iube.

**AL.** Quid ego nunc faciam? flagitium maxumum feci miser

Propter operam illius irqui improbi | edentuli, <550>

Qui hoc mihi contraxit. Operam uxoris polliceor foras

Quasi catillatum. Flagitium hominis, qui dixit mihi

Suam uxorem hanc arcessituram [esse]; ea se eam negat morarier.

Atque edepol mirum ni subolet iam hoc huic uicinae meae.

Verum autem altrouorsum quom eam mecum rationem puto, <555>

Si quid eius esset, esset mecum postulatio.

Ibo intro, ut subducam nauim rusum in puluinaria. —

<**CLE.**> Iam hic est lepide ludificatus. Miseri ut festinant senes!

Nunc ego illum nihili, decrepitum, meum uirum ueniat uelim

Vt eum ludificem uicissim, postquam hunc delusi alterum. 561

Nam ego aliquid contrahere cupio litigi inter eos duos.

Sed eccum incedit; at quom aspicias tristem, frugi censeas.

**LYSIDAMVS**  
**SENEX**

**CLEOSTRATA**  
**MVLIER**

**LY.** Stultitia magna est mea quidem sententia,  
Hominem amatorem ullum ad forum procedere,  
In eum diem quoi quod amet in mundo siet, <565>  
Sicut ego feci stultus. Contriui diem,  
Dum asto aduocatus cuidam cognato meo.  
Quem hercle ego litem adeo perdidisse gaudeo,  
Ne me nequiquam sibi hodie aduocauerit.  
Nam meo quidem animo, qui aduocatos aduocet, <570>  
Rogitare oportet prius et <per>contarier,  
Adsitne ei animus necne <ei> adsit quem aduocet.  
Si neget adesse, exanimatum amittat domum.  
Sed uxorem ante aedis eccam. | Ei misero mihi!  
Metuo ne non sit surda atque haec audiuerit. <575>  
**CLE.** Audiui ecastor cum malo magno tuo.  
**LY.** Accedam propius. Quid agis, mea festiuitas?  
**CLE.** Te ecastor praestolabar.  
**LY.** Iamne ornata rest?  
Iamne hanc traduxti huc ad nos uicinam tuam  
Quae te adiutaret?  
**CLE.** Arcessiui ut iusseras; <580>  
Verum hic sodalis tuus, amicus optumus,  
Nescioquid se sufflauit uxori suae;  
Negauit posse, quoniam arcesso, mittere.  
**LY.** Vitium tibi istuc maxumum est: blanda es parum.  
**CLE.** Non matronarum officiumst, sed meretricium, <585>  
Viris alienis, mi uir, subblandirier.  
I tu atque arcesse illam; ego intus quod factost opus

Volo accurare, mi uir.

**LY.** Propera ergo.

**CLE.** Licet.

Iam pol ego huic aliquem in pectus iniciam metum.

Miserrumum hodie ego hunc habebō amasium. <590>

**ALCESIMVS**

**LYSIDAMVS**

**SENES II**

**AL.** Viso huc, amator si a foro rediit domum,

Qui me atque uxorem ludificatust, larua.

Sed eccum ante aedis. Ad te hercle ibam commodum.

**LY.** Et hercle ego ad te. quid ais, uir minimi preti?

Quid tibi mandauit? quid tecum orauit?

**AL.** Quid est? <595>

**LY.** Vt bene uociuas aedis fecisti mihi!

Vt traduxisti huc ad nos uxorem tuam!

Satin propter te pereō ego atque occasio?

**AL.** Quin tu suspendis te? nempe tute dixeras

Tuam arcessituram [esse] uxorem uxorem meam. <600>

**LY.** Ergo arcessiuisse ait sese et dixisse te

Eam non missurum.

**AL.** Quin eapse ultro mihi

Negauit eius operam se morarier.

**LY.** Quin eapse me adlegauit qui istam arcesserem.

**AL.** Quin nihili facio.

**LY.** Quin me perdis.

**AL.** Quin bene est. <605>

**LY.** Quin etiam diu morabor.

<**AL.**> Quin cupio tibi ...

**LY.** Quin ...

<**AL.**> Aliquid aegre facere.

<**LY.**> Quin faciam lubens.

Numquam tibi hodie 'quin' erit plus quam mihi.

<**AL.**> Quin hercle di te perdant postremo quidem.

**LY.** Quid nunc? missurun es ad me uxorem tuam? <610>

**AL.** Ducas easque in maxumam malam crucem

Cum | hac, cum | istac cumque amica etiam tua.

Abi et aliud cura; ego iam per hortum iussero

Meam istuc transire uxorem ad uxorem tuam.

**LY.** Nunc tu mihi amicus es in germanum modum. — <615>

Qua ego hunc amorem *mi* esse aui dicam datum?

Aut quod ego umquam erga Venerem inique fecerim,

Cui sic amanti *mi* obuiam eueniunt morae?

Attat,

Quid illuc clamoris, opsecro, in nostrast domo? <620>

**PARDALISCA**      **LYSIDAMVS**  
**ANCILLA**          **SENEX**

**PAR.** Nulla sum, nulla sum; tota, tota occidi.

Cor metu mortuumst, membra miserae tremunt.

Nescio unde auxili, praesidi, perfugi,

Mi aut opum copiam comparem aut expetam.

Tanta factu modo mira miris modis <625>

Intus uidi, nouam atque integram audaciam.

Caue tibi, Cleostrata; apscede ab ista, opsecro,

Nequid in te mali faxit ira percita.

Eripite isti gladium, quae suist impos animi.

**LY.** Nam quid est, quod haec huc timida atque exanimata exsiluit? <630>

Pardalisca!

**PAR.** Perii; unde meae usurpant aures sonitum?

**LY.** Respice modo ad me.

**PAR.** O ere mi...

**LY.** Quid tibist? quid timida es?

**PAR.** Perii.

**LY.** Quid, periisti?

**PAR.** Perii; et tu periisti.

**LY.** Ah, perii? quid ita?

**PAR.** Vae tibi!

**LY.** Immo istuc tibi sit.

**PAR.** Ne cadam, amabo, tene me.

**LY.** Quicquid est, eloquere mihi cito.

**PAR.** Contine pectus; 635.636

Face uentum, amabo, pallio.

**LY.** Timeo hoc negoti quid siet, 637.638

Nisi haec meraco se uspiam percussit flore Liberi. 639.640

**PAR.** Optine auris, amabo.

**LY.** I in malam a me crucem.

Pectus, auris, caput, teque di perduint!

Nam nisi ex te scio quicquid hoc est cito, hoc

Iam tibi istuc cerebrum dispercutiam, excetra tu,

Ludibrio, pessuma, adhuc quae me habuisti. <645>

**PAR.** Ere mi.

**LY.** Quid uis, mea tu ancilla?

**PAR.** Nimium saeuis.

**LY.** Numero dicis.

Sed hoc quicquid est eloquere, in pauca confer:

Quid intus tumulti fuit?

**PAR.** Scibis, audi.

Malum pessimumque hic modo intus apud nos <650>

Tua ancilla hoc pacto exordiri coepit,  
Quod haud Atticam condecet disciplinam.

**LY.** Quid est id?

**PAR.** Timor praepedit dicta linguae.

**LY.** Possum scire ego istuc ex te quid negoti est?

**PAR.** †Dicam.

Tua ancilla, quam tu tuo uilico uis <655>

Dare uxorem, ea intus...

**LY.** Quid intus? quid est?

**PAR.** Imitatur malarum malam disciplinam,

Viro quae suo interminatur; uitam...

**LY.** Quid ergo?

**PAR.** Ah!

**LY.** Quid est?

**PAR.** Interemere ait uelle [uitam].

Gladium...

**LY.** Hem!

**PAR.** Gladium...

**LY.** Quid eum gladium? <660>

**PAR.** Habet.

**LY.** Ei misero mihi; cur eum habet?

**PAR.** Insectatur omnis domi per aedis

Nec quemquam prope ad sese sinit adire:

Ita omnis sub arcis, sub lectis latentes

Metu mussitant.

**LY.** Occidi atque interii! <665>

Quid illic obiectumst mali tam repente?

**PAR.** Insanit.

**LY.** Scelestissimum me esse credo.

**PAR.** Immo si scias dicta quae dixit hodie!

**LY.** Istuc expeto scire: quid dixit?

**PAR.** Audi.

Per omnis deos et deas deieravit <670>

Occisurum cum hac nocte quicum cubaret.

**LY.** Men occidet?

**PAR.** An quippiam ad te attinet?

**LY.** Vah!

**PAR.** Quid cum ea negoti tibist?

**LY.** Peccaui; illuc

Dicere 'uilicum' uolebam.

**PAR.** Sciens de uia in semitam degredire. <675>

**LY.** Num quid mihi minatur?

**PAR.** Tibi infesta solist

Plus quam cuiquam.

**LY.** Quam ob rem?

**PAR.** Quia se des uxorem Olympioni;

Neque se tuam, nec suam, neque uiri uitam sinere in 678.679

Crastinum protolli. Id huc missa sum tibi ut dicerem, 680.681

Ab ea ut caueas tibi.

**LY.** Perii hercle ego miser.

**PAR.** Dig<nu's t>u. 682.683

**LY.** Neque est neque fuit me senex quisquam amator

Adaeque miser.

**PAR.** Ludo ego hunc facete; <685>

Nam quae facta dixi, omnia huic falsa dixi.

Era atque haec dolum ex proxumo hunc protulerunt;

Ego hunc missa sum ludere.

**LY.** Heus, Pardalisca!

<**PAR.**> Quid est?

**LY.** Est...

**PAR.** Quid?

**LY.** Est quod uolo exquirere ex te.

<**PAR.**> Moram offers mihi.

**LY.** At tu mihi offers maerorem. <690>

Sed etiamne habet nunc Casina gladium?

**PAR.** Habet, sed duos.

**LY.** Quid, duos?

**PAR.** Altero te

Occisurum ait, altero uilicum hodie.

**LY.** Occisissimus sum omnium qui uiuunt.

Loricam induam; mi optimum esse opinor. <695>

Quid uxor †mea? non adiit atque ademit?

**PAR.** Nemo audet prope accedere.

**LY.** Exoret.

**PAR.** Orat;

Negat ponere alio modo ullo profecto,

Nisi se sciat uilico non datum iri.

**LY.** Atqui ingratiis, quia non uolt, nubet hodie. <700>

Nam cur non ego id perpetrem quod coepi,

Vt nubat mihi... illud quidem [dicere] uolebam,

Nostro uilico.

**PAR.** Saepicule, peccas.

**LY.** Timor praepedit uerba. Verum, obsecro te,

Dic me uxorem orare, ut exoret illam <705>

Gladium ut ponat et redire me intro ut liceat.

**PAR.** Nuntiabo.

**LY.** Et tu orato.

**PAR.** Et ego orabo.

**LY.** At blande orato ut soles. Sed audin?



<b>LY.</b>	Etiamne adstas?	
<b>OL.</b>	Enim uero πραγματα μοι παρῴξειω.	
<b>LY.</b>	Dabo tibi	
	ΜΥγα ξαξ)ν	729 <sup>b</sup>
	Vt ego opinor, nisi resistis.	<730>
<b>OL.</b>	Ω Ζε,	730 <sup>b</sup>
	Potin a me abeas,	
	Nisi me uis	
	Vomere hodie?	732 <sup>b</sup>
<b>LY.</b>	Mane.	
<b>OL.</b>	Quid est? quis hic est homo?	
<b>LY.</b>	Erus sum.	
<b>OL.</b>	Quis erus?	
<b>LY.</b>	Cuius tu seruu's.	734
<b>OL.</b>	Seruus, ego?	
<b>LY.</b>	Atque meus.	<735>
<b>OL.</b>	Non sum ego liber?	736
	Memento, memento.	
<b>LY.</b>	Mane atque asta.	
<b>OL.</b>	Omitte.	
<b>LY.</b>	Seruus sum tuus.	
<b>OL.</b>	Optumest.	
<b>LY.</b>	Opsecro te,	
	Olympisce mi, mi pater, mi patrone.	
<b>OL.</b>	Em,	
	Sapis sane.	740 <sup>a</sup>
<b>LY.</b>	Tuus sum equidem.	740 <sup>b</sup>
<b>OL.</b>	Quid mihi opust seruo tam nequam?	
<b>LY.</b>	Quid nunc? quam mox recreas me?	
<b>OL.</b>	Cena modo si sit cocta.	

**LY.** Hisce ergo abeant.

**OL.** Propere cito intro ite et cito deproperate. 744.745

Ego iam intus ero: facite

Cenam mihi ut ebria sit.

Sed lepide nitideque uolo; nil moror barbarico bliteo.

Stasne etiam? i sis.

<**LY.**> Ego hic habeo.

<**OL.**> Numquid est ceterum quod morae siet? <750>

<**LY.**> Gladium Casinam intus habere ait,

Qui me atque te interimat.

<**OL.**> Scio. sic sine habere:

Nugas agunt: noui 754<sup>a</sup>

Ego illas malas merces. 754<sup>b</sup>

Quin tu i modo mecum

Domum.

**LY.** At pol malum metuo. 755<sup>b</sup>

I tu modo: perspicito prior

Quid intus agatur. 756<sup>b</sup>

**OL.** Tam mihi mea uita 757<sup>a</sup>

Tua quam tibi carast. 757<sup>b</sup>

Verum i modo.

**LY.** Si tu iubes, 758<sup>b</sup>

Em! ibitur tecum.

#### ACTUS IV

#### PARDALISCA

#### ANCILLA

Nec pol ego Nemeae credo, neque ego Olympiae,

Neque usquam ludos tam festiuos fieri <760>  
 Quam hic intus fiunt ludi ludificabiles  
 Seni nostro et nostro Olympioni uilico.  
 Omnes festinant intus totis aedibus,  
 Senex in culina clamat, hortatur coquos:  
 `Quin agitis hodie? quin datis, si quid datis? <765>  
 Properate; cenam iam esse coctam oportuit.'  
 Vilicus is autem cum corona, candide  
 Vestitus, lautus exornatusque ambulat.  
 Illae autem in cubiculo armigerum exornant duae,  
 Quem dent pro Casina nuptum nostro uilico; <770>  
 Sed nimium lepide dissimulant, quasi nil sciant  
 Fore huius quod futurumst. Digne autem coqui  
 Nimis lepide ei rei dant operam, ne cenet senex.  
 Aulas peruortunt, ignem restingunt aqua;  
 Illarum oratu faciunt. Illae autem senem <775>  
 Cupiunt extrudere incenatum ex aedibus,  
 Vt ipsae solae uentres distendant suos.  
 Noui ego illas ambestrices; corbitam cibi  
 Comesse possunt. Sed aperitur ostium.

**LYSIDAMVS**

**SENEX**

**PARDALISCA**

**ANCILLA**

**LY.** Si sapitis, uxor, uos tamen cenabitis, <780>  
 Cena ubi erit cocta; ego ruri cenauero.  
 Nam nouom maritum et | nouam nuptam uolo  
 Rus prosequi — noui hominum mores maleficos —,  
 Ne quis eam abripiat. Facite uostro animo uolup.  
 Sed properate istum atque istam actutum emittere, <785>

Tandem ut ueniamus luci. | Ego cras hic ero;

Cras habuero, uxor, ego tamen conuiuium.

**PAR.** Fit, quod futurum dixi; incenatum senem

Foras extrudunt mulieres.

**LY.** Quid tu hic agis?

**PAR.** Ego eo quo me ipsa misit.

**LY.** Veron?

**PAR.** Serio. <790>

**LY.** Quid hic speculari?

**PAR.** Nil equidem speculor.

**LY.** Abi,

Tu hic cunctas; intus alii festinant.

**PAR.** Eo. —

**LY.** Abi hinc sis ergo, pessumarum possuma.

Iamne abiit illaec? dicere hic quiduis licet:

Qui amat, tamen hercle si esurit, nullum esurit. <795>

Sed eccum progreditur cum corona et lampade

Meus socius, compar, commaritus, uilicus.

**OLYMPIO**  
**SERVOS**

**LYSIDAMVS**  
**SENEX**

**OL.** Age, tibicen, dum illam educunt huc nouam nuptam foras,

Suaui cantu concelebra omnem hanc plateam hymenaeo mihi.

Hymen hymenae, o hymen! <800>

**LY.** Quid agis, mea salus?

**OL.** Esurio hercle, atque adeo hau salubriter.

**LY.** At ego amo.

**OL.** At ego hercle nihili facio; tibi amor pro cibost,

Mihi *iai*unitate iam dudum intestina murmurant.

**LY.** Nam quid illaec nunc tam diu intus remorantur remelignes?

Quasi ob industriam, quanto ego plus propero, procedit minus. <805>

**OL.** †Quid si etiam si offendam hymenaeum, si qui citius prodeant?

**LY.** Censeo; et ego te adiuuabo in nuptiis communibus.

**LY. OL.** Hymen, hymenaeae, o hymen!

**LY.** Perii hercle ego miser: dirrumpi cantando hymenaeum licet,

Illo morbo, quo dirrumpi cupio, non est copiae. <810>

**OL.** Edepol ne tu, si equus esses, esses indomabilis.

**LY.** Quo argumento?

**OL.** Nimis tenax es.

**LY.** Num me expertu's uspiam?

**OL.** Di melius faciant! Sed crepuit ostium; exitur foras.

**LY.** Di hercle me cupiunt seruatum.

**PAR.**<sup>185</sup> †Iam oboluit Casinus procul†.

**PARDALISCA CHALINVS CLEOSTRATA OLYMPIO LYSIDAMVS**  
**ANCILLA SERVVS MVLIER SERVVS SENEX**

**PAR.** Sensim super attolle limen pedes, mea noua nupta. 815.816

Sospes iter incipe hoc, ut uiro tuo

Semper sis superstes,

Tuaque ut potior pollentia sit, uincasque uirum uictrixque sies, 819.820

Tua uox superet tuumque imperium; uir te uestiat, tu uirum despolies. 821.822

Noctuque et diu ut uiro subdola sis,

Opsecro, memento.

**OL.** Malo maxumo suo hercle ilico, ubi tantillum peccassit. <825>

**LY.** Tace.

**OL.** Non taceo.

**LY.** Quae res?

---

<sup>185</sup> Na atribuição desta fala, preferimos seguir Chiarini (p. 190 – 191) e Questa (p. 80).

**OL.** Mala malae male monstrat.

**LY.** Facies tu | hanc rem mi ex parata imparatam: id

Quaerunt, id uolunt, haec ut infecta faciant.

**PAR.** Age, Olympio, quando uis uxorem,

Accipe hanc ab nobis.

<830>

**OL.** Date ergo, daturae si umquam estis hodie uxorem.

**LY.** Abite intro.

**CLE.** Amabo, integrae atque imperitae huic

Impercito.

**OL.** Futurum est.

Valete.

**LY.** Ite iam, ite.

**CLE.** Iam ualete. —

**LY.** Iamne abscessit uxor?

**OL.** Domist; ne time.

**LY.** Euax!

<835>

Nunc pol demum ego sum liber.

Meum corculum, melculum, uerculum.

**OL.** Heus tu!

Malo, si sapis, cauebis;

Meast haec.

**LY.** Scio; sed meus fructust prior.

**OL.** Tene hanc lampadem.

**LY.** Immo ego hanc tenebo.

<840>

Venus multipotens, bona multa mihi

Dedisti, huius cum copiam mihi dedisti. O,

Corpusculum malacum!

**OL.** Mea uxorcula... Quae res?

**LY.** Quid est?

**OL.** Institit plantam

<845>

Quasi luca bos.

**LY.** Tace sis.

Nebula haud est mollis aequae atque huius est †pectus.

**OL.** Edepol papillam bellulam!... Ei misero mihi!

**LY.** Quid est?

**OL.** Pectus mi icit non cubito, uerum ariete.

**LY.** Quid tu ergo hanc, quaeso, tractas tam dura manu? <850>

At mihi, qui belle hanc tracto, non bellum facit.

Vah!

**OL.** Quid negotist?

**LY.** Opsecro, ut ualentulast!

Paene exposiuit cubito.

**OL.** Cubitum ergo ire uolt.

**LY.** Quin imus ergo?

**OL.** I belle belliatula.

<ACTVS V>

**CLEOSTRATA MYRRHINA PARDALISCA**  
**MVLIERES II ANCILLA**

**MY.** Acceptae bene et commode eximus intus <855>

Ludos uisere huc in uiam nuptialis.

Numquam ecastor ullo die risi adaeque,

Neque hoc quod relicuom est plus risuram opinor.

<**PAR.**> Lubet Chalinum quid agat scire, nouom nuptum cum nouo marito.

**MY.** Nec fallaciam astutiozem ullus fecit <860>

Poeta atque ut haec est fabre facta ab nobis.

<**CLE.**> Optunso ore nunc peruelim progredi

Senem, quo senex nequior nullus uiuit,

Ni illum quidem nequiorem arbitrator esse qui locum praebet illi 864.865

\* \* \* nunc praesidem

Volo hic, Pardalisca, esse; qui hinc exeat

Eum ut ludibrio habeas.

**PAR.** Lubens

Fecero et solens.

\* \* \* \* \*

<870>

\* spectato hinc omnia, intus quid agant.

\* \* \* pone me amabo.

**MY.** Et ibi audacius licet

Quae uelis libere proloqui.

**PAR.** Tace;

Vostra foris crepuit.

<b>OLYMPPIO</b>	<b>CLEOSTRATA</b>	<b>MYRRHINA</b>	<b>PARDALISCA</b>
<b>SERVVS</b>	<b>MVLIERES II</b>		<b>ANCILLA</b>

**OL.** Neque quo fugiam, neque ubi lateam, neque hoc dedecus quomodo celem <875>

Scio; tantum erus atque ego flagitio superauimus nuptiis nostris!

Ita nunc pudeo, atque ita nunc paueo, atque ita inridiculo sumus ambo.

Sed ego insipiens noua nunc facio: pudet quem prius non pudistumst umquam.

Operam date, dum mea facta itero; est operae pretium auribus accipere;

Ita ridicula auditu, iteratu ea sunt, quae ego intus turbauit. <880>

Vbi intro hanc nouam nuptam deduxi, recta uia in conclaue abduxi.

Sed tam[en] tenebrae ibi erant [tam]quam in puteo. Dum senex abest,

<<Decumbe>> inquam.

Conloco, fulcio, mollio, blandior,

Vt prior quam senex nup \* \* \*

Tardus esse ilico coepi, quoniam \* \* \* \* <885>

Respecto identidem ne senex \* \* \* \*

Inlecebram stupri principio eam sauium posco \* \* \*

Reppulit mihi manum

Neque enim dare sibi

Sauium me siuit.

889

Enim iam †magis iam adpropero,

<890>

Magis iam libet in Casinam inruere;

Cupio illam operam seni surripere.

Forem obdo, ne senex me opprimeret.

<CLE.> Age dum, tu adi hunc.

**PAR.** Opsecro, ubi tua noua nuptast?

<OL.> Perii hercle ego, manifesta res est.

**PAR.** †Omnem in ordinem † <895>

Fateri ergo aecum est. Quid intus agitur? Quid agit Casina? satin morigera est?

<OL.> Pudet dicere.

<PAR.> Memora ordine,

Vt occeperas.

<OL.> Pudet hercle <900>

<PAR.> Age audacter \* \* \* \* \*

<Postq>uam de<cu>buisti, inde uolo memorare: quid est factum \*

<OL.> \* flagitium est.

**PAR.** Cauebunt qui audierint faciant \*

\* \* hoc magnus est.

**OL.** Perdis.

**PAR.** Quin tu pergis?

**OL.** Vbi

\* \* \* \* us suptus porro \* <905>

<PAR.> Quid?

**OL.** Babae!

**PAR.** Quid?

**OL.** Papae!

<PAR.> \* \* \* \* est?

OL. Oh, erat maximum;

\* \* haberet metui: id quaerere occepi \* \* \*

Dum gladium quaero ne habeat, \* arripio \* \* capulum.

Sed cum cogito, non habuit gladium: nam esset frigidus. <910>

PAR. Eloquere.

OL. At pudet.

PAR. Num radix fuit?

OL. Non fuit.

PAR. Num cucumis? 912a

OL. Profecto hercle \* \* \* non fuit quicquam holerum. 912b

Nisi quicquid erat, calamitas profecto attigerat numquam,

Ita quicquid erat, grande erat.

PAR. Quid fit denique, edissera.

<OL.> Ibi appello: 'Casina', inquam, 915. 916

'Amabo, mea uxorcule, cur uirum tuum sic me spernis? 917.918

Nimis tu quidem hercle immerito

Meo mihi haec facis, quia mihi te expetiui'. <920>

Illa haud uerbum facit, et saepit ueste id qui estis <mulieres>.

Vbi illum saltum uideo opsaeptum, rogo ut altero \* \* sinat ire.

Volo, ut obuertam, cubitis im \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

Vllum muttit e \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

Surgo, ut in eam in \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* <925>

Atque illam in \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

<MY.> Perlepide narrat \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

<OL.> Sauium \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

Ita quasi saetis labra mihi conpungit barba \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*

Continuo in genua ut astiti, pectus mihi pedibus percutit. <930>

Decido de lecto praecip<e>s; subsilit, optundit os mihi.

Inde foras tacitus profugiens exeo <ho>c ornatu quo uides,

Vt senex hoc eodem poculo quo ego bibi biberet.

**PAR.** Optume est.

Sed ubi est palliolum tuom?

**OL.** Hic intus reliqui.

<PAR.> Quid nunc? satin lepide *adita* est uobis manus?

**OL.** Merito. <935>

Sed concrepuerunt fores. Num illa me nunc sequitur?

**LYSIDAMVS      OLYMPIO      CLEOSTRATA      MYRRHINA      PARDALISCA**  
**SENEX                      SERVVS                      MVLIER                      MVLIER                      ANCILLA**

**LY.** Maxumo ego ardeo flagitio,  
Nec quid agam meis rebus scio,  
Nec meam ut uxorem aspiciam  
Contra oculis; ita disperii. <940>  
<Om>nia palam sunt probra;  
Omnibus modis occidi miser.

\* \* \* \* \* ita manifesto faucibus teneor.  
\* \* \* \* \* quibus modis purgem scio me meae uxori.  
\* \* \* \* \* que expalliatum sum miser. <945>

\* \* \* \* \* clandestinae nuptiae.  
\* \* \* \* \* censeo  
\* \* \* \* \* mi optimum est  
\* \* \* \* \* intro ad uxorem meam  
Sufferamque ei meum tergum ob iniuriam. <950>

Sed equis est, qui homo munus uelit fungier  
Pro me? quid nunc agam? nescio, nisi ut  
Improbos famulos imiter ac domo fugiam.

Nam salus nulla est scapulis, si domum redeo. 955.956

Nugas istic dicere licet; uapulo hercle ego inuitus tamen,

Etsi malum merui.

Hac dabo protinam et fugiam.

**CLE.** Heus! sta ilico, amator. 959.960

**LY.** Occidi, reuocor. Quasi non audiam, abibo. 961.962

**CHALINVS      LYSIDAMVS      CLEOSTRATA      MYRRHINA      PARDALISCA**  
**SERVVS      SENEX      MVLIER      MVLIER      ANCILLA**

**OLYMPIO**

**SERVVS**

<**CHA.**> Vbi tu es hic qui colere mores Massiliensis postulas?

Nunc tu si uis subigitare me, probast occasio.

Redi sis in cubiculum. Periisti hercle; age, accede huc modo. <965>

Nunc ego tecum aequom arbitrum extra considium captauero.

**LY.** Perii, fusti defloccabit iam illic homo lumbos meos.

Hac iter faciundumst; nam illac lumbifragiumst obuiam.

**CLE.** Iubeo te saluere, amator.

**LY.** Ecce autem uxor obuiamst.

Nunc ego inter sacrum saxumque sum, nec quo fugiam scio. <970>

Hac lupi, hac canes; lupina scaeua fusti rem gerit.

Heracle, opinor, permutabo ego illuc nunc uerbum uetus.

Hac ibo; caninam scaeuam spero meliorem fore.

**CLE.** Quid agis, disarmite? mi uir, unde hoc ornatu aduenis?

Quid fecisti scipione aut quod habuisti pallium? <975>

<**PAR.**> In adulterio, dum moechissat Casinam, credo, perdidit

**LY.** Occidi.

**CHA.** Etiamne imus cubitum? Casina sum.

**LY.** I in malam crucem.  
**CHA.** Non amas me?  
**CLE.** Quin responde: tuo quid factum est pallio?  
**LY.** Bacchae hercle, uxor...  
**CLE.** Bacchae?  
**LY.** Bacchae hercle, uxor...  
**<MY.>** Nugatur sciens.  
 Nam ecastor nunc Bacchae nullae ludunt.  
**LY.** Oblitus fui. <980>  
 Sed tamen Bacchae...  
**CLE.** Quid Bachae?  
**<LY.>** Sin id fieri non potest...  
**<CLE.>** Times ecastor.  
**LY.** Egone? mentire hercle.  
**CLE.** Nam palles male.  
**<LY.>** N \* \* \* quid me \* \* \* \* us  
**<CLE.** Eti>am me rogas?  
 \* \* \* \* male r \* \* \* \* \* mihi.  
 \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* gratulor. <985>  
 \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* senex.  
 Ho \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* \*  
 \* \* \* \* \* \* \* \* \* \* unc Casinust \* \* \* \* 988.989  
 Qui hic \* \* \* \* \*lem frus \* \* \* ram \* \* dis 990  
**<OL.>** Qui etiam me miserum famosum fecit flagitiis suis.  
**LY.** Non taces?  
**OL.** Non hercle uero taceo; nam tu maxumo  
 Me opsecrauisti opere Casinam ut poscerem uxorem mihi,  
 Tui | amoris causa.  
**LY.** Ego istuc feci?  
**OL.** Immo Hector Ilius... 994.995

<LY.> Te quidem oppresset. Feci ego istaec dicta quae uos dicitis?

CLE. Rogitas etiam?

LY. Si quidem hercle feci, feci nequiter.

CLE. Redi modo huc intro; monebo, si qui meministi minus.

LY. Hercle, opinor, potius uobis credam quod uos dicitis.

Sed, uxor, da uiro | hanc ueniam. Myrrhina, ora Cleostratam. <1000>

Si umquam posthac aut amasso Casinam aut ocepso modo,

†Ne ut eam amasso, si ego umquam adeo posthac tale admisero,

Nulla causast, quin pendentem me, uxor, uirgis uerberes.

MY. Censeo ecastor ueniam hanc dandam.

CLE. Faciam, ut iubes.

Propter eam rem hanc tibi nunc ueniam minus grauate prospero, <1005>

Hanc ex longa longiorem ne faciamus fabulam.

LY. Non irata's?

CLE. Non sum irata.

LY. Tuae fidei credo?

CLE. Meae.

LY. Lepidiorum nemo uxorem quisquam quam ego habeo hanc habet.

CLE. Age, tu redde huic scipionem et pallium.

CHA. Tene, si lubet.

Mihi quidem edepol insignite factast magna iniuria. <1010>

Duobus nupsi, neuter fecit quod nouae nuptae solet.

<Ω> Spectatores, quod futurumst intus, id memorabimus.

Haec Casina huius reperietur filia esse ex proxumo,

Eaque nubet Euthynico nostro erili filio.

Nunc uos aequomst manibus meritis meritam mercedem dare. <1015>

Qui faxit, clam uxorem ducet semper scortum quod uolet;

Verum qui non manibus clare quantum poterit plauserit,

Ei pro scorto supponetur ircus unctus nautea.

## 8.2. *Cásina*

### PERSONAGENS<sup>186</sup>

OLÍMPIO<sup>187</sup> – Caseiro

CALINO<sup>188</sup> – Escravo

CLEÓSTRATA<sup>189</sup> – Mulher, esposa de Lisidamo

PARDALISCA<sup>190</sup> – Escrava doméstica

MÍRRINA<sup>191</sup> – Mulher, esposa de Alcésimo

---

<sup>186</sup> Na tradução dos nomes, usamos como referência o *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa* da Academia das Ciências de Lisboa. No caso dos nomes que ali não estão registrados, seguimos a tendência geral da adaptação de vocábulos latinos para o português: partimos do acusativo do nome latino para obter a forma em português.

<sup>187</sup> Segundo Chiarini (p. 49), a aproximação cômica entre o nome de Olímpio e os jogos de Olímpia, que pode ser sugerida pela menção à cidade de Olímpia no verso 759 (*nec pol ego Nemeae credo, neque ego Olympiae*), atribui ao personagem, por antífrase, a imagem de perdedor.

<sup>188</sup> Em grego, χαλινός; o termo designa o freio usado em animais, como o cavalo (cf. MacCary; Willcock, p. 95). Chiarini (p. 49) afirma que Calino, como escravo pertencente ao âmbito da cidade, se contrapõe a Olímpio, representante do campo. Essa oposição seria freqüente na comédia nova grega e na *palliata* romana. No prólogo (v. 55), o escravo será apresentado como escudeiro (*armiger*) de Eutinico, filho de Lisidamo e Cleóstrata. Entretanto, no decorrer da ação vai ficar claro que sua posição na guerra armada nesta peça não é de cunho militar (cf. nota ao verso 769). Para Franko (O’Byrhim (ed.), *Greek and Roman Comedy – Translations and Interpretations of Four Representative Plays*, 2001, p. 166) o significado de freio para o nome de Calino já anteciparia o papel do escravo no enredo: conter o desejo animalesco de Lisidamo.

<sup>189</sup> O nome *Cleostrata*, formado pelos vocábulos gregos κλέος (“glória”) e στρατός (“exército”), significaria algo como “a glória do exército” ou “exército glorioso”. Os vocábulos que compõem o nome da matrona Cleóstrata já anunciam a feição militar que será conferida às suas ações.

<sup>190</sup> MacCary e Willcock (p. 95) sugerem em *Pardalisca* um diminutivo de *pardalis*, “pantera”. Apontamos, ainda, a possível associação com o termo *pardalium*, que segundo o *OLD*, seria um tipo de perfume (“*pardalium*: um tipo de perfume; odor de leopardo ou pantera” (“*pardalium*: a kind of perfume, leopard – or panter – scent”). Segundo Franko (“Imagery and Names in Plautus’ ‘Casina’”, *The Classical Journal*, 95, 1999, p. 10), a relação de *pardalis* com aroma seria menos direta, já que seria necessário retomar, primeiramente, o sentido de leopardo, e só então surgiria a associação com a crença de que o hálito do animal teria aroma exótico. Já Chiarini (p. 49) afirma que o nome *Pardalisca*, tomado como “panterinha”, poderia ser associado tanto ao odor característico do animal, usado para atrair a presa que em seguida é capturada, como aos ritos báquicos, já que a pantera era um animal típico do cortejo de Dioniso. Para o editor italiano, ambas as associações têm referentes no enredo da peça: a menção aos ritos báquicos faz referência ao final da comédia (sobretudo aos versos 979 e ss.) e a menção ao odor da pantera remete ao motivo do perfume inebriante que encanta Lisidamo.

<sup>191</sup> O nome *Myrrhina* pode derivar de *myrtus* (murta, espécie de arbusto) ou *myrrha* (mirra, espécie de perfume, incenso) (cf. Franko, *op. cit.*, 1999, p. 10). MacCary e Willcock (p. 95) apontam apenas a relação com *myrtus*. Segundo Chiarini (p. 26), Plínio, o Velho afirma que, na época de Plauto, os romanos apreciavam um vinho fortemente aromatizado à base de mirra, chamado *murrina* (PLIN. *Nat.* 19. 92 e ss.); daí outra possível associação entre o nome da personagem e, no caso, uma bebida perfumada. Além disso, o nome próprio *Myrrhina* é bastante comum nos textos cômicos da Antigüidade. Além de *Cásina*, ele ainda está

LISIDAMO<sup>192</sup> – Velho

ALCÉSIMO – Velho

CITRIÃO<sup>193</sup> – Cozinheiro

FLAUTISTA

### ARGUMENTO<sup>194</sup>

Dois escravos pedem uma escrava como esposa. O velho é quem delega um; o filho, o outro. O sorteio favorece o velho, mas a verdade é lograda pelas artimanhas; assim, a ele se apresenta, no lugar de uma jovem, um escravozinho<sup>195</sup> ordinário, que pisa<sup>196</sup> no dono e no caseiro. Com Cásina<sup>197</sup> reconhecida cidadã, o jovem se casa.

---

presente nas comédias *Lisistrata*, de Aristófanes (século IV a.C.), bem como em *Dúskolos*, *Geórgos*, *Héros*, de Menandro (342–c. 293 a.C.), e ainda em *A Sogra* do comediógrafo romano Terêncio (194–159 a.C.) (cf. Connors, “Scents and Sensibility”, *The Classical Quarterly*, 47, 1997, p. 306).

<sup>192</sup> Segundo MacCary e Willcock (pp. 95-96; 204-205) o nome *Lysidamus* não aparece no texto da peça, somente nas rubricas das cenas e apenas naquelas do palimpsesto Ambrosiano (lido e transcrito por Studemund na segunda metade do século passado, datado do século V ou VI d.C.; cf. I. T. Cardoso, *op. cit.*, 2006, p. 65). O palimpsesto B (Palimpsesto Palatino Vaticano, datado dos séculos X–XI d.C.) nomeia o velho como *Stalicio* ou *Stalitio* (mais tarde, no códice Z, altera-se o nome para *Stalino*), que seria uma corrupção do verso 960: “*Heus, sta ilico, amator*” (“Ei! Parado aí, amante!”) (cf. Duckworth, “The Unnamed Characters in the Plays of Plautus”, *Classical Philology*, 33, n. 3, 1938, p. 280; MacCary; Willcock, pp. 204-205; Questa, *Sei Letture Plautine*, 2004, p. 21). Questa (*op. cit.*, 2004, p. 21) afirma que embora no modelo de Dífilo o velho certamente não fosse anônimo, na versão plautina ele nunca teria recebido alcunha, sendo tratado apenas por *senex*. Duckworth (*op. cit.*, 1938, p. 281) sugere ainda que talvez o velho desta peça reproduzisse de forma tão marcante as características do tipo que Plauto não tenha visto necessidade de lhe dar um nome.

<sup>193</sup> O nome do cozinheiro, assim como o do velho Lisidamo, não aparece no texto da peça. Há o registro de *Citrio* (apenas no palimpsesto Ambrosiano) na rubrica da sexta cena do terceiro ato das edições modernas. MacCary e Willcock (p. 96) afirmam que o nome aparece na rubrica dessa cena, mas Chiarini (p. 50) assegura que é a rubrica da sétima cena do terceiro ato que traz o nome *Cythrio*. Segundo Chiarini (p. 50), Leo aponta que o nome do cozinheiro deriva de *chytra* (“panela”). Ainda segundo o editor italiano, o nome *Citrius* traria à mente dos espectadores alguma relação com limão ou com pepino.

<sup>194</sup> Esse tipo de argumento em forma de acróstico é registrado apenas no código palatino (P). Segundo Chiarini (p. 55), os *argumenta* em acróstico, compostos no século II d.C., reproduzem o léxico da peça. No caso de *Casina*, encontramos no argumento os seguintes termos: no verso 1, *conseruam, ui* (cf. v. 108); no verso 2, *allegat* (cf. vv. 52 e 55); no verso 3, *adiuuat* (cf. vv. 286 e 807) e *decipitur dolis* (cf. v. 349, *decipi*); nos versos 4-5, *seruulus/ nequam* (cf. v. 257); no verso 5, *mulcat* (o verbo *mulco* é registrado nas peças plautinas sempre acompanhado do advérbio *male*; cf. *Bac.* 934; *Mil.* 163; *Trin.* 984). Aponta-se, ainda, que há arcaização da linguagem e presença de hiatos (p. ex. no verso 1, *conserui | expetunt*) neste acróstico; traços provavelmente tomados à época como plautinos (MacCary; Willcock, p. 96; Chiarini, p. 55).

<sup>195</sup> *Seruulus* (v. 4): diminutivo do termo *seruus*. Sobre o uso de diminutivos em Plauto, cf. Palmer, *The Latin Language*, 1977, p. 77.

<sup>196</sup> *Mulcat* (v. 5): literalmente, “bater” ou “tratar mal”. Optamos pelo verbo “pisar”, que em português denota tanto agressão física, como agressão moral (no sentido de tratar alguém mal ou com desprezo). As opções dos editores que consultamos foram: “rosse” (Ernout, p. 160); “gives the head of the household a drubbing”

## PRÓLOGO<sup>198</sup>

Eu<sup>199</sup> os saúdo<sup>200</sup>, ó ótimos espectadores, que têm Boa Fé<sup>201</sup> em máxima consideração, e Boa Fé a vocês. Se eu disse a verdade, dêem-me um claro sinal<sup>202</sup> para que eu saiba, desde o princípio, que são justos<sup>203</sup> comigo. Penso que são sábios os que bebem do antigo vinho<sup>204</sup>, <5> e também os que assistem com mais prazer às peças antigas<sup>205</sup>. Se as obras e as palavras antigas lhes agradam, também é justo que as peças antigas agradem mais do que as outras. Pois as novas comédias que agora se apresentam têm muito menos valor que as

---

(Nixon, p. 3); “striglia” (Paratore, p. 129); “dà una bella ripassata” (Chiarini, p. 57) e “bate” (Pereira do Couto, p. 29).

<sup>197</sup> O desfecho do enredo da peça *Cásina* se dará com o reconhecimento de que a escrava é, na verdade, filha da vizinha Mírrina. O tema do reconhecimento (*anagnorisis*), freqüente nas comédias, é, segundo Hunter (*The New Comedy of Greece & Rome*, 1989, pp. 130-136), emprestado do repertório trágico. Em *Cásina*, no entanto, esse reconhecimento não é encenado, mas apenas narrado (cf. vv. 1013-1014); já no prólogo se anuncia que *Cásina* será reconhecida como cidadã livre (v. 80), mas ainda não se revela quem é a mãe da jovem escrava.

<sup>198</sup> Metro: senários iâmbicos (os chamados “versos falados”). As métricas indicadas seguem a análise de Ernout (cf. Ernout, pp. 228-234).

<sup>199</sup> A fala do personagem que declama o prólogo não o identifica. Hunter (*op. cit.*, 1989, p. 26) sugere que o *prologus* seja um personagem não-divino, que não tem função posterior na ação da peça. Por outro lado, Abel, em obra dedicada ao estudo dos prólogos plautinos, aponta a deusa *Fides* como provável declamadora do prólogo (cf. Abel, *Die Plautusprologue*, 1955, p. 55). Também Skutsch (cf. MacCary; Willcock, pp. 97-98) sugere que a deusa seja a enunciadora do prólogo, à semelhança de outros prólogos de Plauto declamados por divindades, como, por exemplo, o deus Lar, na *Aululária*; Arcturo n’*O Cabo*, Mercúrio em *Anfitrião* e Auxílio na *Cistelária*. No entanto, ao contrário do que acontece nessas peças, em *Cásina*, o personagem que declama o prólogo não se identifica necessariamente com a deusa, nem tem ela relação alguma, ao menos de acordo com o texto que nos foi transmitido, com a ação da peça.

<sup>200</sup> *Saluere iubeo*: expressão derivada da forma imperativa, mais comum, *saluete* (cf. MacCary; Willcock, p. 97).

<sup>201</sup> Boa Fé era a deusa que em Roma representava a personificação da Palavra Dada. Ela era representada como uma velha anciã de cabelos brancos, mais velha que o próprio Júpiter. Com sua figuração, se pretendia indicar que o respeito à palavra é o fundamento de toda a ordem social e política (cf. Grimal, p. 198).

<sup>202</sup> *Signum clarum date* (v. 3): MacCary e Willcock (p. 98) sugerem que a expressão seja traduzida como um pedido por palmas.

<sup>203</sup> *Vt uos mi esse aequos* (v. 4): literalmente, “que vocês são justos em relação a mim”. Apresentamos a tradução do verso 4 proposta pelos editores que consultamos: “qui m’assure dès le début de votre bienveillance à mon égard” (Ernout, p. 161); “so that I may know from the very outset that you are fair-minded toward me” (Nixon, p. 5); “così saprò fin dall’inizio se siete ben disposti verso di me” (Paratore, p. 131); “acchiocché vi sappia ben disposti fin dapprincipio” (Chiarini, p. 61) e “para que eu saiba que vocês me são favoráveis logo desde o começo” (Pereira do Couto, p. 31).

<sup>204</sup> Inicia-se no verso cinco um dos únicos registros de assumida *retractatio* presentes em toda a obra plautina. Tal passagem, segundo os estudiosos, se estende desde o verso cinco até o vinte e dois. Sobre a discussão em relação a tal tipo de intervenção textual, conferir o item “O poeta e sua obra”.

<sup>205</sup> *Vino uetere* [...] *ueteres ... fabulas*: a repetição do adjetivo *uetus* (“antigo”) em *ueteres fabulas* (“peças antigas”) e *uino uetere* (“antigo vinho”), no verso anterior, marcada pela disposição quiástica (substantivo + adjetivo/adjetivo + substantivo), reforça o tema da comparação: a boa qualidade do vinho e das fábulas mais datadas.

novas moedas<sup>206</sup>. <10> Nós, depois que percebemos, por conta do rumor popular<sup>207</sup>, que vocês esperam ansiosamente pelas peças plautinas, apresentamos dele uma antiga comédia que vocês, que estão em idade mais avançada, já aplaudiram. Pois, dentre os mais jovens, eu sei, não há quem a conheça. <15> Mas faremos de tudo para que sejam a ela apresentados. Da primeira vez que esta peça foi encenada, venceu todas as outras<sup>208</sup>. Naquele tempo havia a flor dos poetas<sup>209</sup> que, agora, já partiram dessa pra melhor<sup>210</sup>. Mas

---

<sup>206</sup> Muitos estudiosos, incluindo numismatas, procuraram estabelecer uma data para a apresentação da peça a partir da expressão *nummi noui* (“novas moedas”). Alguns propõem que a peça esteja entre as primeiras produções de Plauto, datando sua produção por volta de 210 a.C. Outros, levando em conta referência presente nos versos 979 e ss. às Bacantes (*Bacchae*), propõem que a peça tenha sido produzida por volta de 186 a.C., ano em que o senado romano promulgou o *senatus consultum de Bacchanalibus*, lei que proibia o culto a Baco em Roma. No entanto, até o momento, nenhuma das datas sugeridas foi totalmente aceita (cf. Tenney, “On the Dates of Plautus’ *Casina* and its Revival”, *American Journal of Philology*, 1933, pp. 368-372). Há, ainda, outra interpretação, mais metafórica, para *nummi noui*: sugere-se alusão ao comediógrafo Terêncio (194–159 a.C.), que entre 165 e 160 a.C. (sua primeira peça *Andria* foi produzida em 166 a.C.) tentava se firmar no cenário da dramaturgia latina (cf. MacCary; Willcock, p. 99; Questa, *op. cit.*, 2004, p. 17). Sobre o suposto desprestígio de Terêncio, considerado poeta menor em relação a Plauto, conferir Parker, “Plautus vs. Terence”, *American Journal of Philology*, 117, 4, 1996, pp. 585-617.

<sup>207</sup> *Populi rumore* (v. 11): a expressão parece ter conotação épica, dado seu registro em Ênio (ENN. *Ann.* 7. 244). Agradecemos a sugestão acerca desse aspecto feita pelo Prof. Dr. José Eduardo Lohner durante o exame de qualificação de nosso Mestrado.

<sup>208</sup> Fora dos prólogos de algumas peças, não se tem notícia da existência de competições dramáticas à época de Plauto. Durante o período da República, as apresentações de teatro aconteciam durante festivais (*ludi*). Haveria, no mínimo, quatro *ludi*: os “jogos romanos” (*ludi Romani*), em honra a Júpiter (mais precisamente a *Iuppiter Optimus Maximus*), os “jogos plebeus” (*ludi plebeii*), também dedicados a Júpiter, os “jogos apolíneos” (*ludi Apollinares*) em honra a Apolo e de responsabilidade do pretor da cidade, e os “jogos megalenses” (*ludi Megalenses*), dedicados à Cibele (*Magna Mater*) (cf. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy – a Study in Popular Entertainment*, 1971, pp. 76-77). Apesar do cunho religioso de alguns dos festivais, não se tem a impressão de que haja relação entre a dramaturgia da época e o culto religioso; as apresentações se dariam em tal época mais pela oportunidade de aproveitar a reunião de grande quantidade de pessoas (cf. Conte, *The Latin Literature*, 1994, p. 30; Beare, *The Roman Stage – a History of Roman Drama at the Time of Republic*, 1964, pp. 162-163). Das poucas peças de Plauto das quais temos disacálias sabemos que *Estico* foi encenada nos *ludi plebeii* e *Psêudolo*, nos *ludi Megalenses*. Sobre quais teriam sido as oportunidades para representação dramática à época de Plauto e Terêncio, conferir Taylor, “The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence”, *Transactions and Proceedings of American Philological Association*, 68, 1937, pp. 284-304.

<sup>209</sup> *Flos poetarum* (v. 18): Beare (*op. cit.*, 1964, p. 85) aponta entre os poetas pertencente a *flos poetarum* Nêvio (*Gnaeus Naevius*, autor de tragédias e comédias), possivelmente Ênio (*Quintus Ennius*, viveu entre 239 e 169 a.C.; de sua obra temos apenas fragmentos de tragédias, comédias e um épico, que o tornou famoso entre os romanos, os *Annales*) e Cecílio (*Caecilius Statius*, autor de *palliata*, que viveu entre cerca de 220 e 168 a.C.). Já Terêncio provavelmente não estaria entre tais poetas; sua inclusão exigiria a datação de *Cásina* em 160 a.C., o que implicaria lacuna temporal de trinta anos, ou mais, entre a primeira e a segunda encenação da peça – nesse caso, as possibilidades de que os mais velhos espectadores já tivessem assistido à primeira apresentação da peça diminuiriam. O estudioso sugere que, em se preferindo incluir Terêncio, e talvez Cecílio, ambos estariam entre os autores de menor prestígio (cf. nota ao verso 10). Duckworth (*op. cit.*, 1971, p. 66), entretanto, opta por incluir Terêncio no grupo da “flor dos poetas”. Por um lado, porque as reapresentações de peças de Plauto podem ter acontecido depois da morte de Terêncio (159 a.C.) e, por outro, porque algumas peças deste autor também foram reapresentadas (p. ex. *Andria*, que tem dois finais).

mesmo ausentes é como se estivessem presentes. <20> Quero que todos vocês ouçam com muita atenção meu apelo para que bondosamente prestem atenção<sup>211</sup> a nossos atores<sup>212</sup>. Afastem da mente as preocupações e as dívidas, que ninguém tema seu credor escandaloso<sup>213</sup>! É feriado<sup>214</sup>, deram folga também aos banqueiros<sup>215</sup>, <25> tudo está tranquilo, as Alcedônias<sup>216</sup> se passam ao redor do fórum. Eles são razoáveis: nos feriados,

---

<sup>210</sup> Nossa tradução talvez aumente a jocosidade do verso plautino. Uma tradução mais literal seria “que agora já foram para um lugar comum”, entenda-se, comum a todos os mortais. A expressão *locus communis* é eufemismo recorrente para a morte em língua latina (cf. MacCary; Willcock, p. 100).

<sup>211</sup> A expressão *operam dare* (“prestar atenção”), quando seguida de dativo, é comum em Plauto, mas não há outro registro de tal construção acompanhada da preposição *ad* em sua obra (cf. MacCary; Willcock, p. 100).

<sup>212</sup> *Gregem* (v. 22): o termo *grex*, que pode significar “rebanho”, designa no contexto cênico o grupo de atores, a companhia teatral (cf. *OLD*).

<sup>213</sup> *Flagitorem* (v. 24): o termo é forte. Lembramos ainda a definição de G. Williams (*Tradition and Originality in Roman Poetry*, 1967, p. 197) para o termo: “*flagitium* era a forma primitiva e extralegal de auto-socorro por meio da qual a pessoa injustiçada, como alternativa aos meios legais, conclama seus amigos, encontra o malfeitor, cerca-o em local público e relata em alta voz e de modo abusivo o crime. O termo tradicional para o procedimento era *flagitare* [...]. O costume reflete o respeito à reputação, que os romanos consideravam ser da maior importância e ciosamente salvaguardavam, até por lei”. Cabe mencionar ainda o poema 42 de Catulo, em que hendecassílabos são conclamados a realizar um *flagitium*. Agradecemos a sugestão quanto ao sentido do termo feita pelo Prof. Dr. João Angelo de Oliva Neto durante o exame de qualificação de nosso Mestrado.

<sup>214</sup> Os *ludi* aconteciam em feriados (cf. MacCary; Willcock, p. 101).

<sup>215</sup> MacCary e Willcock apontam duas traduções possíveis para *ludus datus est argentariis*: “os banqueiros receberam um descanso” ou “os banqueiros escaparam” (cf. MacCary; Willcock, p. 101). Ernout adotou a seguinte tradução: “et jour férié aussi pour les banquiers”. Nixon (pp. 5-6) opta por “a game is on for the bankers, too”. Chiarini (p. 61) traduz: “ed è giorno festivo anche per i banchieri”; Paratore (p. 131): “è festa anche per i banchieri”. Por fim, Pereira do Couto (p. 32) opta por: “também é dia de festa para os banqueiros”.

<sup>216</sup> *Alcedonia* (v. 26): a passagem tem interpretação discutida. Tem-se aqui, sem dúvida, referência ao *alcyon* (também nomeado *halcyon*), pássaro que em português é conhecido por “álcion”, “alciona”, “alcione” ou, ainda, “maçarico” (cf. Houaiss). No *OLD* entende-se *Alcedonia* como: “the calm period about the winter solstice during which the halcyon was believed to brood, halcyon days”. O dicionário Torrinha apresenta a seguinte explicação para o *alcyonides dies*: “dias durante os quais os Alcíones chocam os ovos”. MacCary e Willcock (p. 101) sugerem que o verso seja traduzido por “está tudo calmo; o festival dos maçaricos está sendo observado ao redor do fórum (“it is calm; the halcyon festival is being observed around the forum”). Em sua interpretação, o termo *Alcedonia* seria mera paródia de nomes de festivais gregos. Brincadeiras semelhantes seriam encontradas nas comédias plautinas, como *Poênulo* (v. 191: *Aphrodisia hodie sunt*; “hoje são as Afrodísias”) e *Estico* (v. 422: *uolo me eleutheria capere aduenientem domum*; “desejo festejar a Liberdade ao chegar em casa” – tradução de I. T. Cardoso (cf. I. T. Cardoso, *op.cit.*, 2006, p. 147). Ainda segundo MacCary e Willcock, pode haver referência a determinada data: os dias dos maçaricos. Nesses dias, os martins-pescadores caçavam os ovos dos maçaricos nos ninhos que flutuavam no mar. O “evento” se passava sete dias antes e sete dias depois do solstício de inverno, época em que não há registros de *ludi* (cf. MacCary; Willcock, p. 101). Já a tradução de Ernout não faz referência à festival: “c’est autour du forum un vrai temps pour les alcyons”. A tradução do estudioso francês é seguida por nota explicativa: “sabe-se que os maçaricos passavam para fazer seus ninhos sobre a superfície das ondas” (“On sait que les alcyons passaient pour faire leur nid à la surface des flots”). Nossa tradução procura indicar apenas que à época da apresentação aconteciam as Alcedônias, sem no entanto, atribuir sentido mais específico – festival ou época propícia para determinado tipo de animal – para o evento.

não cobram ninguém; depois dos feriados, porém, não devolvem a ninguém<sup>217</sup>. Se suas orelhas estão vazias, prestem atenção: vou informá-los<sup>218</sup> sobre o nome da comédia. <30> Esta comédia se chama “Clerumenos”<sup>219</sup>, em grego, em latim, “Sortientes”<sup>220</sup>. Dífilo<sup>221</sup> escreveu-a em grego, e depois a reescreveu<sup>222</sup> em latim, Plauto, de nome ladrador<sup>223</sup>. Aqui<sup>224</sup> mora um velho casado e ele tem um filho <35> que mora naquela casa ali com o

<sup>217</sup> A passagem é uma brincadeira com os banqueiros, profissão comumente ridicularizada nas peças plautinas (cf. p. ex. os banqueiros Licão de *Gorgulho* e Labrax d’*O cabo*). Em *Gorgulho*, há brincadeira semelhante à presente em *Cásina*: “a maioria dos banqueiros tem esta mania: fazem reclamações um do outro, mas devolver... a ninguém” (*Cur.* 377-388: *habent hunc morem plerique argentarii/ ut alius alium poscant, reddant nemini*). Há um valor jurídico na expressão *posco aliquem*; Collart (*Curculio (Charançon)*, 1962, p. 77), em sua edição de *Gorgulho*, a traduz por: promover contra alguém uma ação de reclamação (“intenter à quelqu’un une action en réclamation”). O uso de termo do vocabulário jurídico em uma piada envolvendo os banqueiros parece acentuar a comicidade da cena.

<sup>218</sup> *Dare ... uolo* (v. 30): “quero informar” seria tradução mais trivial da expressão. No entanto, *uolo* seguido de infinitivo é uma das formas perifrásticas de futuro adotadas à época de Plauto (cf. Lindsay, *The Syntax of Plautus*, 1936, p. 60).

<sup>219</sup> Em grego, κληροῦμενοι. O título grego significaria “os homens que sorteiam”; referência à cena do sorteio, que na peça plautina se passa entre os versos 353 e 423.

<sup>220</sup> Desta passagem, pode-se entender que “*Sortientes*” seria o título dado por Plauto à peça, sendo então “*Casina*” atribuído posteriormente, ou ainda que essa seria só a tradução latina para o termo grego. (cf. MacCary; Willcock, p. 101). Questa (*op. cit.*, 2004, pp. 18-19) afirma que a suposição de que “*Sortientes*” seria apenas tradução para o termo grego (que visasse facilitar o entendimento do público do vocábulo estrangeiro) é bastante difícil de ser aceita. Comparando-se essa passagem com outras, presentes em outros prólogos que trazem informações sobre os modelos gregos e seus autores (p. ex., *Asinária*, *O Mercador*, *Trinumo*), vê-se que o procedimento plautino é sempre o mesmo: apresentar o título em grego e, em seguida, o título por ele criado em latim.

<sup>221</sup> Dífilo, dramaturgo grego da segunda metade do século IV a.C. Conhecem-se sessenta títulos do autor da comédia nova grega, mas não nos chegou nenhum vestígio dos textos de suas comédias (cf. *OCCL*). Das peças de Plauto, assume-se no prólogo que além de *Cásina*, a comédia *O cabo* seria baseada num texto de Dífilo (cf. *Rud.* 33-34: *primumdum huic esse nomen urbi Diphilus Cyrenas voluit*). Sobre o tratamento de Plauto em relação ao texto do comediógrafo grego, conferir, por exemplo, o capítulo “*si amicus Diphilo aut Philemoni es: Plautus’ Exploitation of Other Writers and Features of the Greek Comic Tradition*” no estudo *Barbarian Play: Plautus’ Roman Comedy* de Anderson (1993).

<sup>222</sup> Abel (*op.cit.*, 1955, p. 58) aponta, no prólogo da comédia *Cásina*, certa diferença de tratamento na abordagem do *modus operandi* plautino em relação ao modelo grego. No prólogo de *Trinumo*, afirma-se que Plauto traduziu para o latim a peça que Filemão escreveu (*Philemo scripsit, Plautus uortit barbare; Trin.* 19). O mesmo procedimento é descrito no prólogo de *Asinária*: “Maco traduziu para o latim a peça de Demófilo” (*Demophilus scripsit, Maccus uortit barbare; As.* 11). Já em *Cásina*, literalmente, o poeta não teria traduzido, mas sim reescrito a peça de Dífilo (*Hanc graece scripsit, postid rursus denuo/Latine Plautus cum latranti nomine; Cas.* 32-33).

<sup>223</sup> 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. Assim, prefere-se entender a passagem como uma alusão ao codinome *Plautus*, que (segundo uma das interpretações já aventadas) designaria uma espécie de cão de orelhas largas e compridas (cf. prefácio da edição de Ernout para a comédia *Cásina* (Ernout, p. 157)). Sobre o nome do poeta Plauto, conferir o item “O poeta e sua obra”.

<sup>224</sup> Parece haver aqui uma incongruência. Aparentemente, o prologuista ora descreve a casa do velho Lisidamo como próxima (*senex maritus hic habitat*), ora a descreve como distante de si (*in illisce aedibus*). O

pai. Ele tem um certo escravo, que está de cama... Verdade verdadeira, por Hércules<sup>225</sup>, está na cama<sup>226</sup>, não há por que mentir.<sup>227</sup> Esse escravo, mas isso já tem dezesseis anos, viu logo com os primeiros raios de sol <40> uma menina sendo abandonada.<sup>228</sup> Sem demora, ele se aproxima da mulher que a abandonava e pede que ela lhe dê a menina. Implorando, o escravo a recebe e a leva imediatamente para casa. Entrega a sua dona e pede que ela cuide da menina e a crie. A dona assim procedeu: a criou com o maior zelo <45> – se tivesse nascido dela mesma, não seria muito diferente. Depois que a menina chegou à idade em que já podia atrair os homens, o velho que mora aqui se apaixonou ardentemente por ela, e do mesmo modo, em contrapartida, se apaixonou o filho. Agora pai e filho, preparam suas legiões<sup>229</sup> <50> um contra o outro, ambos em segredo. O pai delegou ao 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 nele um guardião a sua disposição, sem que a mulher saiba,

---

uso dos pronomes dêiticos por Plauto e Terêncio é normalmente bastante coerente, sendo que *hic* costuma fazer referência a alguém ou algo próximo do falante, *iste*, a alguém ou algo próximo do ouvinte, e *ille* a alguém ou algo distante do falante e do ouvinte (cf. Lindsay, *op.cit.*, 1936, p. 45). MacCary e Willcock (p. 102) sugerem que o uso do pronome *hic* faça referência ao palco, como um todo. Ernout, em sua tradução, (p. 162) entende ambos os pronomes (*hic* e *illisce*) como referentes à casa do velho. Seguindo Lindsay (*op. cit.*, 1936), I. T. Cardoso (*Ars Plautina*, 2005), ao observar o prólogo de *Aululária*, interpreta semelhante mudança de pronomes referentes ao mesmo objeto como possível indício de marcação cênica: o enunciador estaria perto da casa referida quando pronuncia *hic*, mas se movimentaria, de modo a se distanciar da casa, e a referiria por meio do pronome de terceira pessoa (em *illisce*).

<sup>225</sup> *Herclē* (v. 68): é muito comum no texto de Plauto a presença de interjeições, que expressam admiração ou espanto, ou ainda, simplesmente enfatizam determinado enunciado. Frequentemente, os personagens usam interjeições desse tipo envolvendo o nome de três semi-deuses romanos (Hércules, Cástor, Pólux): *hercle*, *mehercle*, *ecastor*, *mecastor*, *pol*, *edepol*. Por convenção, as interjeições derivadas do nome de Hércules são usadas somente por homens, e as derivadas do nome Cástor, somente pelas mulheres. Em nosso português hodierno, uma opção para traduzir tais expressões seria: “por Deus!”, “pelo amor de Deus!”, “nossa!”. Optamos, entretanto, por manter referência mais literal aos deuses evocados no texto latino, na tentativa de aproximar o leitor moderno do uso de tais expressões na obra do poeta.

<sup>226</sup> Tentamos reproduzir a brincadeira presente na passagem. No verso anterior, o poeta diz que o escravo está, literalmente, doente (*in morbo*), mas logo em seguida, conta a verdade e diz que ele está deitado na cama (*in lecto*). Optamos por brincar com as expressões de nossa língua “estar de cama” e “estar na cama”.

<sup>227</sup> A alusão ao escravo doente seria fundamental para cena de reconhecimento, que estudiosos apontam como provavelmente presente no modelo grego (do qual não se tem qualquer evidência). Plauto não apresenta tal cena em sua comédia, mas faz menção ao escravo no prólogo.

<sup>228</sup> *Puellam exponi* (v. 41): na Grécia antiga (e em Roma, na época de Plauto), era permitido por lei que os pais que não quisessem seus filhos recém-nascidos os expusessem em um local onde alguém pudesse achar a criança e levá-la consigo. O tema da exposição recorrentemente serve de pano de fundo para as tramas da comédia nova (cf., por exemplo, a peça *O torturador de si mesmo* de Terêncio). Lembramos também que o tema está presente em textos que não são cômicos, como na tragédia *Édipo* de Sófocles (496 a.C.–406 a.C.).

<sup>229</sup> A expressão *legiones parat* (“preparam suas legiões”) é uma das várias passagens do prólogo que sugere o tom “bélico” da disputa pelo amor da escrava. Cf. *excubias*, v. 54 (“guardião”); *armiger*, v. 55 (“escudeiro”); *adlegauit*, v. 55 (“delegou”); *ablegauit*, v. 62 (“afastou”, “desterrou”, “exilou”).

longe de casa. O filho, esse<sup>230</sup>, 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 estará na sua casa.<sup>231</sup> A esposa do velho percebeu que o marido se dedica a um amor e, por isso, entrou em acordo com o filho. Aquele, no entanto, depois que percebeu que o filho <60> amava a mesma garota que ele, e que poderia ser um obstáculo, sendo seu pai, despachou o jovem para o estrangeiro. Entretanto, sabendo disso, a mãe trabalha a favor do filho ausente. Ele – nem adianta esperar –, nessa comédia, não voltará hoje à cidade: Plauto não quis! <65> Ele bloqueou a ponte<sup>232</sup> que estava no caminho do jovem. Acredito que há aqui entre vocês aqueles que dirão: “Por Hércules, me diga, o que é isto? Casamento entre escravos? Por acaso, escravos se casam ou fazem pedidos de casamento para si mesmos? Eles trouxeram uma novidade; isso não acontece em lugar nenhum do mundo!” <70> Mas eu mesmo digo que isso acontece na Grécia, e em Cartago, e aqui em nossa terra, na Apúlia<sup>233</sup>. Lá os casamentos entre escravos costumam ser preparados com mais “glamour”<sup>234</sup> que o dos livres. Se isso não acontece assim, aposto, se alguém quiser, <75> uma jarra de vinho adocicado, desde que o juiz seja cartaginense ou grego, ou ainda, a meu favor, ápulo!<sup>235</sup> E então? Vocês não se mexem? Percebo... Ninguém está com sede...

<sup>230</sup> *Filius is* (v. 55): note-se o uso desnecessário e portanto enfático do pronome anafórico *is*. MacCary e Willcock (p. 106) concordam com Fraenkel (*Iktus und Akzent im Lateinischen Sprechvers*, 1928, p. 207) acerca da coloquialidade da construção.

<sup>231</sup> *Praesepeis* (v. 57): segundo o *OLD*, o sentido figurado para o termo *praesepe* é “casa própria”. Além disso, os *praesepeia* eram baia para gado e cavalos, especialmente, ou ainda, a área em que eles eram alimentados (“a stall for cattles and horses, esp. as the place where they are fed”). Por transferência, o termo passou a designar, também, um bordel (transf. “a brothel”).

<sup>232</sup> A expressão *pontem interrumpere* é parte da linguagem militar (cf., por exemplo, a passagem do *De bello Gallico* de César em que se fala de Vercingetórix bloqueando as pontes sobre certo rio (*qua re cognita Vercingetorix omnibus interruptis eius fluminis pontibus ab altera fluminis parte iter facere coepit*, VII, 34)). Nestes versos do prólogo, Plauto associa uma passagem metapoética (pois versa sobre a própria ação do poeta sobre o texto que produz), a, novamente, uma metáfora de cunho militar, reforçando as imagens militares, presentes no prólogo (vv. 50, 54, 55, 62) e, como se verá, ao longo da peça.

<sup>233</sup> Não se tem evidências de que na Grécia, em Cartago ou na Apúlia houvesse casamento de escravos. Em Roma, só eram reconhecidos como legais os casamentos entre cidadãos livres. A união entre escravos, embora não fosse proibida, não tinha efeitos jurídicos. A passagem não deve ser tomada como evidência para a vida da sociedade das nações citadas (cf. nota 240). (cf. MacCary; Willcock, pp. 107-108).

<sup>234</sup> *Maioreque opere* (v. 73): literalmente, “com atenção”.

<sup>235</sup> Aqui fica mais claro que a menção à Grécia, Cartago e Apúlia é feita tendo em vista nem tanto os acontecimentos nas respectivas sociedades e sim um efeito humorístico. A graça está em propor como testemunha de uma aposta representantes dos povos referidos, que eram proverbialmente apontados como não confiáveis, perjúrios (cf. MacCary; Willcock, p. 108). O efeito de menção a localidades geográficas e povos em peças plautinas foi tema de nosso estudo (cf. Rocha, “Breves observações sobre os espaços da cena em Plauto” in *Língua, Literatura e Ensino – 3º SePeG*. Campinas, Unicamp, 2006, pp. 320-325).

Voltemos àquela menina rejeitada<sup>236</sup>, que os escravos pedem, com todas as suas forças, como sua esposa. <80> Vai-se ficar sabendo que ela é não só casta, como também livre, filha legítima de atenienses<sup>237</sup>; sem dúvida, o que quer que seja desonroso ela não fará, ao menos nesta comédia. Por Hércules, digo a verdade, logo depois de acabada a peça, com rapidez, se alguém lhe der dinheiro, eu imagino, <85> ela se casará sem constrangimento, sem esperar nem testemunhas. É tudo. Passem bem, conduzam bem suas coisas, e vençam por meio de seu verdadeiro valor, como têm feito até agora<sup>238</sup>.

## ATO I

### CENA I

#### OLÍMPIO E CALINO<sup>239</sup>

**OLÍMPIO** – Será que eu não posso<sup>240</sup> pensar e falar comigo mesmo minhas coisas<sup>241</sup> sozinho, como gostaria, sem sua<sup>242</sup> presença? <90> Por que diabos você me segue?

---

<sup>236</sup> *Expositiciam* (v. 79): segundo o *OLD*, o adjetivo *expositicius* é termo técnico usado para tratar das crianças expostas, segundo costume da época (conferir nota ao verso 41).

<sup>237</sup> *Pudica et libera* (v. 81): essas seriam as condições para o happy end da trama de *Cásina*. Um casamento, na Grécia, só seria legal se noivo e noiva fossem nascidos de cidadãos, e, conseqüentemente, também cidadãos (cf. Brown, “Love and Marriage in Greek New Comedy”, *The Classical Quarterly*, Vol. 43, No. 1, 1993, pp. 189-205). Explica-se, pois, nesses versos do prólogo (vv. 81-82) e também no epílogo (vv. 1012-1014) a verdadeira condição da jovem Cásina. Segundo estudiosos – preocupados com a reconstituição do modelo plautino (do qual, como dito, não se tem qualquer evidência), e a partir daí, com o *modus faciendi* do poeta romano – Plauto optaria por suprimir a cena de reconhecimento de Cásina como filha de Mírrina, cena que provavelmente estava presente em Dífilo.

<sup>238</sup> *Valete, bene rem gerite, et uincite uirtute uera* (v. 81): tende-se a interpretar essa passagem, que é semelhante ao fim do prólogo de *Cistelária*, como alusão ao sucesso militar romano: “passem bem, conduzam bem suas coisas, e vençam por meio de seu verdadeiro valor, como têm feito até agora” (*Bene ualete, et uincite/ uirtute uera, quod fecistis antidhac; Cist.* 197-198) (cf. MacCary; Willcock, p. 110). Chama a atenção, ainda, a semelhança na aliteração em ambas as passagens (*ualete... uincite/ uirtute uera*).

<sup>239</sup> Metro: senários iâmbicos.

<sup>240</sup> *Non mihi licere* (v. 89): infinitivo exclamativo (cf. MacCary; Willcock, p. 111; Chiarini, p. 70).

<sup>241</sup> É notável a aliteração presente no verso latino (*mihi ... meam ... me*, v. 89).

<sup>242</sup> *Ted* (v. 90): forma arcaica de *te*, que pode indicar tanto um ablativo – caso dessa passagem – como um acusativo (registra-se essa forma também no verso 232), e Ernout, em sua edição (p. 167), sugere que se deva acrescentar a letra <d> a forma *te*, registrada no verso 137. No texto de *Cásina*, também se registra a forma *med*, equivalente a *me* (v. 143).

**CALINO** – Porque eu decidi sempre lhe seguir, como sombra, aonde quer que você vá. E, por Pólux<sup>243</sup>, até se quiser ir para a cruz<sup>244</sup>, seguir é minha decisão. Daí, você considere o seguinte: você acha que pode mesmo me enrolar secretamente, com seus estratagemas, e, me surrupiando, ter Cásina como esposa<sup>245</sup>, passando na minha frente assim do jeito que você pensa? <95>

**OL** – O que é que você tem a ver comigo?

**CAL** – O que você está dizendo, sem-vergonha? Por que você fica rastejando<sup>246</sup> pela cidade, seu caseiro de pouco valor?

**OL** – Eu gosto!

**CAL** – Por que não está no campo, na administração da sua província<sup>247</sup>? Por que não toma conta antes daquilo para que <100> foi delegado e se afasta dos assuntos urbanos? Você veio para cá para me tomar minha esposa! Volte para o campo! Volte imediatamente para a sua província!

**OL** – Calino, não me esqueci de meu ofício. Designei alguém que, mesmo na minha ausência, tomará conta do campo direitinho<sup>248</sup>. <105> Se eu conseguir aquilo por que vim até a cidade – ter como minha esposa, aquela por quem você morre de amor<sup>249</sup>, a bela e

---

<sup>243</sup> *Edepol* (v. 93): assim como *hercle* (cf. nota ao verso 68), *edepol* é uma interjeição que evoca uma divindade romana.

<sup>244</sup> Chiarini (p. 68) afirma que o tema da cruz (*crux*) é típico do discurso dos escravos plautinos. A crucificação era a punição extrema para os escravos (MacCary; Willcock, p. 111; Chiarini, p. 70).

<sup>245</sup> Segundo Chiarini (p. 68), os termos usados por Calino e Olímpio para evocar Cásina seriam mais próprios à designação de cidadãos (e não de escravos): *uxor* (vv. 96, 107, 109), *sponsa* (v. 102), *nouae nuptae* (v. 118).

<sup>246</sup> *Reptas* (v. 98): *reptare* é frequentativo do verbo *reperere*. Calino trata o caseiro de maneira metafórica, comparando-o a uma serpente. Mais tarde, como veremos, Olímpio “revidará” a provocação, chamando Calino de lombriga (v. 127: *lumbricus*).

<sup>247</sup> *Praefectura* (v. 99): a palavra denomina uma “província”, trata-se de uma localidade cuja administração era oficialmente designada a algum membro do exército ou a um político. O termo faz parte, portanto, do vocabulário formal, concernente aos cargos públicos em Roma antiga. Mais adiante, têm-se outros vocábulos do mesmo campo semântico: *legatum* (v. 100), *urbanis rebus* (v. 101), *prouinciam* (v. 103) (MacCary; Willcock, p. 112). Vê-se que, ao atribuir uma *praefectura* a um escravo, tem-se evidente exagero cômico.

<sup>248</sup> Chiarini (p. 68) afirma que o tom de Calino e Olímpio, durante a discussão, é o mesmo daqueles que se ocupam de assuntos de grande importância (p. ex., magistrados e senadores): *negotium* (vv. 97, 100), *praefectura* (vv. 99, 110), *lego* (v. 100), *curo* (vv. 101, 105), *res urbanae* (v. 101), *prouincia* (v. 103), *officium* (v. 104), *praeficio* (v. 105). Parece-nos que os dois escravos, ao adotarem esse vocabulário que, de certa forma, não é apropriado à função que eles exercem, evidenciam um mútuo tratamento irônico.

<sup>249</sup> *Quam deperis* (v. 107): o verbo *deperire*, literalmente “morrer”, acompanhado de acusativo significa “ser perdidamente apaixonado por alguém” (cf. entrada 3 do verbete no *OLD*; MacCary; Willcock, p. 113; Chiarini, p. 71).

delicadinha<sup>250</sup> Cásina que é escrava aqui com você –, depois que eu a levar para o campo comigo, no campo hei de dormir ininterruptamente na minha província. <110>

**CAL** – Por acaso é você que vai se casar com ela? Por Hércules, prefiro morrer por enforcamento do que você se apossar dela.

**OL** – Ela é minha presa<sup>251</sup>. Por isso mesmo, você vai se enfiar no nó da força.

**CAL** – Você, coisa escavada do estrume, ela pode ser sua presa?

**OL** – Você vai saber que é assim.

**CAL** – Vá para o inferno!<sup>252</sup>

**OL** – Que modos os seus! <115> Estando eu vivo<sup>253</sup>, farei de você um infeliz no meu casamento!

**CAL** – O que você vai fazer comigo?

**OL** – Eu, o que vou fazer com você? Primeiro de tudo, você com uma tocha<sup>254</sup> será o iluminador da festa para a nova esposa deste que lhe fala. [Depois, você será o de sempre: um homem inútil e de nenhum valor...] <sup>255</sup>. Depois disso, quando vier até a fazenda, <120> lhe será dado o seguinte: uma única ânfora, uma única travessia, uma única fonte, um só caldeirão e oito talhas<sup>256</sup> e, a não ser que essas talhas estejam sempre cheias<sup>257</sup>, eu vou lhe

---

<sup>250</sup> *Bellam et tenellam* (v. 108): segundo MacCary e Willcock (p. 113), ambos os termos são diminutivos (de *bonus* e *tener*, respectivamente) e o efeito sonoro da assonância atribuiria nuança erótica à passagem.

<sup>251</sup> *Praeda* (v. 113): tentamos manter a ambigüidade do termo *praeda*, que em latim pode significar tanto “butim, espólio de guerra”, como “animal ou pessoa subjugada”. Se considerarmos a alusão ao contexto militar, o emprego do termo parece reforçar o caráter da disputa, anunciadamente bélica, entre os personagens pelo amor de Cásina.

<sup>252</sup> *Vae tibi* (v. 115): literalmente, a tradução seria algo como “ai de você!”. MacCary e Willcock (p. 113) sugerem a tradução “vá para o inferno!” (“go to hell”).

<sup>253</sup> *Si uiuo* (v. 116): “as sure as I am alive” é a tradução de Nixon e a interpretação de MacCary e Willcock (p. 113). Nossa tradução está mais próxima da de Ernout (p. 166): “si je vis”.

<sup>254</sup> *Lucebis facem* (v. 118): o verbo *lucere* é, por natureza, intransitivo (o verbo recebe um objeto apenas nesta passagem e em *Gorgulho* (*Cur.* 9)). A condução da esposa no casamento era acompanhada de tochas (MacCary; Willcock, p. 113; Chiarini, p. 72).

<sup>255</sup> *Postilla ut semper improbus nihilque sis* (v. 119): este verso, expurgado por Guyet (cf. aparato crítico de Ernout), foi apontado por vários editores, como Ernout (p. 165, n. 1), como suspeito de interpolação. Isso porque ele pareceria interromper lógica e gramaticalmente a seqüência formada pelas orações prévia e seguinte. Leo tenta corrigir a suposta inconsistência gramatical lendo *eris* no lugar de *sis* e a expressão *ut semper* entre vírgulas (cf. MacCary; Willcock, p. 114). No entanto, concordando com MacCary e Willcock (p. 114), sabemos que em linguagem mais natural, como em uma piada, por exemplo, nem sempre há um padrão lógico e mesmo gramatical tão rigoroso; daí acreditarmos que o argumento usado por Leo não deva ser tomado como conclusivo.

<sup>256</sup> *Dolia* (v. 122): segundo o *OLD*, trata-se de vasilha de barro larga usada para armazenar líquidos, grãos, etc. (“a large earthenware vessel for storing liquids, grain, etc.”).

encher de chicotadas<sup>258</sup>. A água a ser carregada o vai deixar tão curvado, que vai se poder usar você como um rabicho<sup>259</sup>. <125> Depois, a menos que você coma no campo uma montanha de trigo<sup>260</sup>, ou, como verme, terra (pelo simples fato de você precisar pôr algo na boca), nunca, por Pólux, o Jejum<sup>261</sup> jejuou tanto quanto mandarei você jejuar no campo. Depois disso, quando você estiver exausto e faminto <130>, à noite, se arranjará um lugar conveniente para que se deite.

**CAL** – O que você vai fazer?

**OL** – Você será preso firmemente<sup>262</sup> no vão da janela<sup>263</sup>, de onde poderá ouvir enquanto eu a estiver beijando<sup>264</sup>. Quando ela me disser: “meu amorzinho<sup>265</sup>, meu Olímpio, minha vida,

---

<sup>257</sup> MacCary e Willcock (p. 114) apresentam a explicação de Foster (“Five Passages in Plautus”, *Mnemosyne* 23, 1970, pp. 362-363) para a brincadeira de Olímpio: a tarefa de Calino seria, com uma só ânfora (*amphora una*, v. 121), seguir por uma única travessia (*una semita*, v. 121) até uma única fonte (*fons unus*, v. 122), encher a tal ânfora, voltar pela trilha e colocar a água nas oito talhas (*dolia*, v. 122). A ênfase na quantidade de instrumentos *versus* quantidade de talhas a serem preenchidas parece sublinhar a dificuldade da tarefa. Interessantes paralelos com passagens do *De agri cultura* de Catão são apontadas por Foster.

<sup>258</sup> *Flagris* (v. 123): “azorrague (conjunto de correias guarnecidas de botões de metal ou osso)”, cf. Torrinha.

<sup>259</sup> *Postilena* (v. 125): segundo o *OLD*, “diz-se significar um “rabicho” ou similar; em analogia com o latim tardio *antelena*, mas pode-se entender algum outro objeto curvado” (“said to mean a ‘crupper’ or sim., on analogy of Late Latin *antelena*, but some other curved object may possibly be intended”). “Rabicho” é o termo que Saraiva apresenta como tradução do termo latino. Segundo o dicionário *Houaiss*, o rabicho (também chamado “atafal” ou “retranca”) seria parte do arreio de cavalgadura, nomeadamente “uma tira de couro que vai da sela à cauda, passando por baixo desta”.

<sup>260</sup> *Aceruom* (v. 126): o termo *aceruus* significa, literalmente, “monte”, “pilha” (cf. *OLD*: “a heap, pile, stack”). MacCary e Willcock (p. 114) afirmam que a compreensão do verso é difícil. A pergunta, segundo os editores, é: se *aceruum* designa “monte”, então temos “um monte de quê”? Ainda segundo MacCary e Willcock (p. 114), muitos estudiosos levantaram a suspeita de corrupção textual, ou seja, de que o termo *eruom* (cocho) tenha se perdido na relação com *aceruom* ou (na forma de genitivo, *erui*) tenha sido substituído por *ruri* (“many scholars have suspected that the word *eruom* ‘cattle fodder’ has either been lost in connection with *aceruom*, or (in the genitive *erui*) been replaced by *ruri*”). Os editores afirmam que outra solução, caso a anterior não seja aceita, seria entender *aceruom* como “um monte de feno” (‘a heap of hay’). Entre os demais editores de *Cásina* que consultamos temos as seguintes soluções: “blé en tas” (Ernout, p. 166), “fodder-stack” (Nixon, p. 15), “covoni” (Chiarini, p. 73; Paratore, p. 139) e “um monte de feno” (Pereira do Couto, p. 37).

<sup>261</sup> *Numquam edepol ieiunium/ ieiunumst...* (vv. 128-129): brincadeira com a personificação de um conceito abstrato, no caso o jejum, a falta de comida. A fome (*Fames*) aparece personificada em *Estico* (v. 155). Conforme lembram MacCary e Willcock (p. 115, nota aos versos 128-129) esse tipo de brincadeira, também com outras “entidades” abstratas, é comum em Plauto (cf. *Cas.* 225; *As.* 268; *Mos.* 351; *Poen.* 846; *Ps.* 669).

<sup>262</sup> *Concludere* (v. 132): forma equivalente ao futuro passivo *concluderis*.

<sup>263</sup> *Fenestram* (v. 132): segundo Festo (Lindsay, p. 80), a pronúncia do termo *fenestra* no latim arcaico seria *festra* (“o que nós dizemos ‘fenestram’, os antigos diziam ‘festram’” (*festram antiqui dicebant quam nos fenestram*)). O termo é registrado em duas outras passagens de Plauto (*Mil.* 379; *Rud.* 88) e em ambos os registros o valor métrico é o mesmo desta passagem de *Cásina*, ou seja, como uma palavra dissílaba (MacCary; Willcock, p. 115). Chiarini (p. 74) ainda aponta para a aliteração presente na sequência *fenestram firmiter* e nota que esse tipo de efeito sonoro se repete nas seqüências anteriores “*ruri redibbo*” (v. 129),

meu docinho, minha alegria, <135> deixe eu beijar seus olhinhos, meu desejo: deixe, por favor, que eu seja amada por você, meu dia de festa, meu pássaro preferido<sup>266</sup>, minha pomba, meu coelho<sup>267</sup>. Quando essas palavras me forem ditas, você, então, seu patife<sup>268</sup>, vai ficar se revirando no vão da parede, feito um rato. <140> Agora nem pense em me responder. Vou entrar. Cansei do seu blabláblá<sup>269</sup>.

**CAL** – Eu sigo você. Pelo menos aqui, por Pólux, você não fará nada sem minha presença<sup>270</sup>.

## ATO II

### CENA I

#### CLEÓSTRATA E PARDALISCA<sup>271</sup>

---

“*fuertis famelicus*” (v. 130), “*condigne cures curabitur*” (v. 131) e antecipa a próxima sequência assonante “*auscultare ausculer*” (v. 133).

<sup>264</sup> *Auscultare ...ausculer* (v. 133): repare-se o jogo de palavras em latim com o verbo *auscultare* (“ouvir”) e *ausculari* (forma arcaica de *osculari*, “beijar”) (MacCary; Willcock, p. 116).

<sup>265</sup> *Animule*: literalmente, “meu coraçãozinho” (a palavra *animulus* é diminutivo de *animus*, cf. *OLD*). Como lembram MacCary e Willcock (p. 116), este e os outros nove nomes carinhosos pelos quais Cásina chamaria Olímpio na imaginação do escravo são exemplos de um recurso típico de Plauto, a exuberância lingüística (“linguistic exuberance”).

<sup>266</sup> *Pullus* (v. 138): no *OLD*, o substantivo *pullus* aparece com o significado de apelido para criança ou jovem (“as a pet-name for a child or a young man”); ou ainda em conotação mais erótica, designando “um garoto favorito, catamita” (“a favourite boy, catamite”). Como adjetivo, no entanto, *pullus* não significa “favorito”, e sim “escuro”, “sombreado”, por exemplo. Ernout (p. 167) traduz *meus pullus passer* como “mon petit poulet”; Nixon (p. 17), como “my little sparrow”; Paratore (p. 139), por “passerotto mio”; Chiarini (p. 75), como “mio passerotto” e Pereira do Couto (p. 37), por “meu pardalito”.

<sup>267</sup> *Lepus* (v. 138): literalmente, o termo designa a lebre (espécie da mesma família dos coelhos, hoje designada de *leporidae*). *Lepus* poderia remeter a *lepos* (“charme, graça”). Pela dificuldade de recriar esta possível brincadeira plautina, optamos por adotar o termo “coelho”, designando, por metonímia, a espécie de maneira mais geral.

<sup>268</sup> *Furcifer* (v. 139): literalmente, “porta-forca”. O termo, que remete a uma tortura, é derivado de *furca*, que seria “uma forquilha de madeira colocada no pescoço do escravo a ser açoitado, que teria as mãos atadas ao tal objeto” (cf. *OLD*). Daí, o sentido de “vilão”, “patife”, “criminoso”.

<sup>269</sup> *Sermonis* (v. 142): literalmente *sermo* designa “conversa”.

<sup>270</sup> *Sine med arbitro* (v. 143): não nos parece casual que Calino conclua a participação nesta cena com palavras semelhantes as proferidas por Olímpio, que logo ao entrar pergunta ao escudeiro: “*non mihi licere meam rem me solum ut uolo loqui atque cogitare sine ted arbitro* (vv. 89-90). Daí nossa opção por traduzir as duas passagens da mesma maneira.

<sup>271</sup> Metro: cantos polimétricos.

**CLEÓSTRATA** – Fechem a despensa<sup>272</sup>, tragam-me o anel. Eu vou até minha vizinha aqui do lado<sup>273</sup> <145>. Se meu marido quiser ter comigo, vocês me chamam lá<sup>274</sup>.

**PARDALISCA** – O velho mandou preparar o almoço para ele.

**CLE** – Xiu<sup>275</sup>, cale-se e ande, não vou preparar e não se cozinha<sup>276</sup> nada hoje<sup>277</sup>. Uma vez que ele, a favor de seu próprio prazer amoroso, se coloca como adversário ao filho e a mim; <150> aquele homem vergonhoso<sup>278</sup>! Por meio da fome, da sede, de palavras injuriosas, de maldades, eu vou me vingar daquele amante <155>. Eu, por Pólux, vou atormentá-lo com palavras desagradáveis<sup>279</sup>, farei com que ele viva uma vida como é condizente: presa do Aqueronte<sup>280</sup>, perseguidor da vergonha<sup>281</sup>, morada da devassidão<sup>282</sup> <160>. Agora vou ali

---

<sup>272</sup> *Cellas* (v. 144): o termo *cella*, quando usado no plural, indica um cômodo reservado para o armazenamento de provisões (cf. *OLD*). Em geral, tal cômodo podia ser lacrado com um selo (estampado em um anel (*annulus*); donde o pedido de Cleóstrata para que lhe trouxessem o anel), que ficava sob posse da *matrona* (Chiarini, p. 78).

<sup>273</sup> *In proximum* (v. 145): indica a porta mais próxima de Cleóstrata, ou seja, a residência do casal vizinho, Alcésimo e Mírrina.

<sup>274</sup> *Facite ... accersatis* (v. 146): Chiarini (p. 78) aponta o uso perifrástico de *facere* (na forma imperativa, *facite*) sem a conjunção *ut*. Além disso, segundo MacCary e Willcock (p. 118), nos manuscritos plautinos é comum a alternância entre as formas *arcessere* e *accersere*.

<sup>275</sup> *St* (v. 148): interjeição de pedido por silêncio (cf. *OLD*); única palavra latina que não possui vogal. Tentamos, de certa forma, manter o efeito da sibilante /s/, presente no termo latino, optando pela interjeição do português “xiu”, marcada pela fricativa /ʃ/.

<sup>276</sup> *Coquetur* (v. 149): passiva impessoal.

<sup>277</sup> Com o protesto de Cleóstrata, que afirma que não cozinhará nada naquele dia, retoma-se aqui novamente o tema do jejum (que já fora mencionado na altura do verso 128). Relacionados a este, os temas da fome e da sede são retomados adiante, nos versos 152-154.

<sup>278</sup> Há nessa passagem a associação entre o comportamento do *senex amator* e o adjetivo *flagitium*. Como veremos, essa associação é recorrente nas peças plautinas. Em *Cásina*, a conduta do velho Lisidamo é classificada como “vergonhosa” ao menos mais quatro vezes (cf. vv. 158, 552, 937, 991). A mesma associação ainda está presente em outras peças, nas quais há entre os personagens o *senex amator* (cf. *Bac.* 1164, 1208; *As.* 853; *Mer.* 237). Barsby (*Bacchides*, 1991, p. 185, n. 5) aponta para o sentido moralizante de tal termo.

<sup>279</sup> *Incommodis* (v. 156): cf. a entrada 3b do *OLD*, que registra esse verso de *Cásina* e aponta para o sentido específico “desagradável, desprazível”.

<sup>280</sup> *Acheruntis pabulum* (v. 158): literalmente “pasto (alimento) de Aqueronte”, *i.e.*, do (rio do) inferno. MacCary e Willcock (p. 119) explicam que a expressão equivaleria no inglês a “hell-fodder”, algo como nossa expressão “com o pé na cova” – opção adotada por Pereira do Couto (p. 38: “este velho com os pés para a cova”). Ernout (p. 168) adota a tradução “gibier de l’Acheron” e Nixon (p. 19), “old carrion”. Chiarini (p. 79) traduz a expressão por “pascolo d’Acheronte” e Paratore (p. 141), “quella carogna imbandita per l’aldilà”. Um velho d’ *O Mercador* também recebe alcunha semelhante. Lisimaco se dirige a Demifonte, o *senex amator* dessa peça, com os dizeres: “velho caquético do inferno, decrépito” (*Acherunticus, senex uetus, decrepitus*; *Mer.* 290-291). Fraenkel (*Elementi Plautini in Plauto*, 1960, p. 171) comenta as referências na obra plautina ao *Acheruns*. Segundo o estudioso alemão, à época do autor romano fazia-se largo uso de termos relacionados ao Aqueronte como um modo de não se falar diretamente do reino dos mortos. Além disso, de influência etrusca, a imagem do reino inferior e de seus tormentos associada ao *Acheruns* ocuparia

na vizinha para me queixar<sup>283</sup> da minha sorte. Mas a porta rangeu e eis que<sup>284</sup> ela mesma está saindo. Por Pólux, não escolhi a hora certa<sup>285</sup> de vir para cá<sup>286</sup>.

## CENA II

MÍRRINA

CLEÓSTRATA<sup>287</sup>

**MÍRRINA** – Sigam-me, escravas<sup>288</sup>, vou aqui na vizinha. Ei, vocês! Por acaso alguém está ouvindo o que eu digo? <165> Se meu marido ou alguém mais perguntar, eu vou estar aqui<sup>289</sup>.<sup>290</sup> Pois quando fico sozinha em casa, o sono me ilude as mãos<sup>291</sup>. Eu não mandei<sup>292</sup> me trazer a roca de ferro?

---

grande parte da fantasia dos romanos da época (nesse sentido, conferir também Bianco, *Ridiculi Senes – Plauto e i Vecchi da Commedia*, 2003, p. 16).

<sup>281</sup> *Flagiti persequentem* (v. 159): MacCary e Willcock (p. 120) chamam a atenção para a presença de “genitivo objetivo” (“objective genitive”) acompanhado de particípio presente – construção sintática típica de um período da língua latina posterior à época de Plauto. Além de *Cásina*, outras peças de Plauto registram essa construção (cf. *As.* 857; *Mil.* 997). Segundo Ernout e Thomas, de modo geral, o genitivo quando acompanhado de particípio presente parece expressar qualidade permanente, enquanto que quando acompanhado de acusativo, indicaria qualidade momentânea (“avec les participes présents, le génitif de relation exprime la qualité permanente: *miles patiens frigoris* ‘un soldat endurant (relativement) au froid’, tandis que l’acusatif s’applique à l’action momentanée: *miles patiens frigus* ‘un soldat qui endure (actuellement) le froid’; Ernout; Thomas, *Syntaxe Latine*, 1959, p. 57).

<sup>282</sup> *Stabulum nequitiae* (v. 160): a mesma expressão aparece em *Truculento* (v. 587).

<sup>283</sup> *Questum* (v. 161): forma do supino de *quaerere*.

<sup>284</sup> *Eccam* (v. 162): forma contraída de *ecce eam*.

<sup>285</sup> *Per tempus* (v. 164): “no momento certo”. Cleóstrata teme chegar à casa da vizinha em momento inconveniente (MacCary; Willcock, p. 120; Chiarini, p. 79).

<sup>286</sup> *Non pol per tempus iter huc mi incepi* (v. 164): uma tradução mais literal seria “por Pólux, não comecei a fazer meu caminho para lá na hora certa”.

<sup>287</sup> Metro: cantos polimétricos.

<sup>288</sup> *Comites* (vv. 165-166): *comes* tem entre suas acepções “companheiro, amigo, camarada (em geral, de capacidade inferior ou de posição mais humilde)” (cf. entrada 2 do *OLD*). A *matrona* romana não deveria sair desacompanhada à rua (cf. Chiarini, p. 82; MacCary; Willcock, p. 122).

<sup>289</sup> *Hic* (v. 167): o advérbio tem como referência a casa de Cleóstrata. Mírrina já teria caminhado de sua casa em direção à casa da vizinha.

<sup>290</sup> Chama a atenção a simetria entre a primeira fala de Mírrina nesta cena e a de Cleóstrata na anterior. Ambas se dirigem primeiro às escravas e, em seguida, esclarecem sobre o local em que podem ser encontradas no caso de alguém procurá-las.

<sup>291</sup> *Sopor manus caluitur* (vv. 168-169): *calui* (verbo depoente) que significa “usar subterfúgios contra”, “enganar”. No verso, literalmente teríamos algo como “o sono me engana as mãos”. Chiarini (p. 82) e MacCary e Willcock apresentam o verbo *caluitur* como raro e sinônimo de *frustatur*, seguindo explicação do gramático Nônio (p. 10 Lindsay). Chiarini (p. 83) adota a tradução “il sono mi fa cascar le cose dalle mani” e Paratore (p. 141), “il sonno mi fa scivolare le cose dalle mani”. Ernout (p. 169) traduz “le sommeil me fait

CLE – Olá, Mírrina<sup>293</sup>! <170>

MÍR – Por Cástor<sup>294</sup>, olá! Mas, por favor, por que está tão triste?

CLE – É assim que devem ficar todas que são mal casadas. <175> Em casa e fora dela, sempre há motivo o bastante para lamentar. Por isso estava indo até você.

MÍR – E eu, por Pólux, até você. Mas o que é que lhe faz lamentar? Pois, aquilo que lhe faz lamentar é igualmente sofrimento<sup>295</sup> para mim. <180>

CLE – Por Cástor, eu acredito. Não há nenhuma vizinha que eu queira bem, com toda razão, mais do que você e nem que<sup>296</sup> tenha mais qualidades em si que eu mesma gostaria de ter em mim.<sup>297</sup>

MÍR – Eu lhe quero bem e espero saber o que se passa.

CLE – Meu marido <185> me despreza de um jeito péssimo na minha própria casa.<sup>298</sup>

---

tomber l'ouvrage des mains” e Nixon (p. 19), “I get so drowsy my work drops out of my hands”. Por fim, Pereira do Couto (p. 39) opta por “o sono atrapalha-me as mãos”.

<sup>292</sup> *Iussin* (vv. 170-171): contração do verbo *iubeo* (na forma *iussi*) e da partícula *ne*.

<sup>293</sup> Chiarini (p. 82) comenta a prontidão com que Cleóstrata saúda a amiga Mírrina, chamando-a pelo nome, sem contudo receber o mesmo tratamento. A *matrona*, esposa de Lisidamo, só vai ser chamada pelo nome na sexta cena do segundo ato, pelo próprio marido (v. 393). Segundo o estudioso italiano seria legítimo considerar que o tratamento diferenciado dispensado à vizinha sirva como “chave” para o entendimento da relação etimológica entre nome de Mírrina e o da escrava, que descobriremos ser sua filha, Cásina. Sobre a relação entre os nomes de Mírrina e Cásina, conferir a nota ao verso 1013.

<sup>294</sup> *Mecastor* (vv. 172-173): interjeição freqüente nas peças plautinas (cf. nota ao verso 68).

<sup>295</sup> *Diuidiae* (vv. 180-181): dativo de limitação do termo *diuidia*, que, segundo Chiarini (p. 83), é um vocábulo raro em latim, mais próprio da tragédia, o qual indica “dilaceração interior, sofrimento profundo”.

<sup>296</sup> *Qua in* (v. 183): anástrofe, ou seja, inversão da ordem mais direta dos termos de uma oração ou um sintagma (*in qua*).

<sup>297</sup> *Nec qua in plura sint mihi quae ego uelim* (v. 183): Ernout (p. 169) aponta o texto do verso como “pouco seguro” (peu seur) e adota a seguinte tradução para esta fala de Cleóstrata: “je te crois, par Castor! Je n’ai pas de voisine que j’aime autant, ni à plus juste titre, et à qui je voudrais ressembler davantage”. MacCary e Willcock (p. 122) afirmam que o texto, embora seja suspeito, pode ser compreendido subentendendo-se o verbo *est*. Sendo assim, a tradução do verso 183 sugerida pelos editores é “nor is there any neighbour in whom there are more of the feelings towards me that I should wish”. Nixon (p. 19) opta por traduzir a fala de Cleóstrata como “ah yes, I do believe it does! For there’s no neighbour I love more than you – and with good reason – or one I can take more comfort in”. Chiarini (p. 83) traduz “lo credo, per Castore. Giacché non c’è vicina a cui io voglia, e giustamente, più bene che a te, e in cui siano così tante delle doti che vorrei avere io stessa”, e Paratore (p. 143), “lo credo, per Castore: non c’è vicina a cui io voglia bene più che a te, e ben a ragione: tu hai tutte le doti ch’io vorrei avere”. Por fim, a opção de Pereira do Couto (p. 39) para a fala do personagem é “eu bem sei que sim; pois não há nenhuma outra vizinha de quem, mercidamente, eu goste mais do que de ti, nem que tenha tantas qualidades que eu gostaria de ter para mim”.

<sup>298</sup> MacCary e Willcock (p. 123) apontam os versos 186 a 190 como corrompidos. Segundo os estudiosos, os trechos corrompidos nos manuscritos A e P decorreriam da dificuldade de interpretação causada pela presença da forma *despicatur* do verbo *despicari*. No manuscrito A, adicionou-se *uir* ao fim da linha anterior para que o verbo fosse entendido como um depoente, tendo-se, então, *uir* como sujeito do verbo *despicatur*. Já no manuscrito P, haveria a substituição do verso 186 pelo 189, muito semelhante ao trecho problemático (v. 189: *uir me habet pessumis despiciatam modis*), seguramente pelo fato de que, no verso 187, Mírrina pede para que

**MÍR** – Jura<sup>299</sup>?

**CLE** – O que foi?

**MÍR** – Peço que repita (pois, por Pólux, mal posso aceitar em meu coração<sup>300</sup> as suas queixas).

**CLE** – Meu marido tem me desprezado de um jeito péssimo. Não tenho nem o direito de desejar o que devo desejar<sup>301</sup>. <190>

**MÍR** – Se diz a verdade, é de se admirar; pois os homens é que não conseguem garantir seus direitos perante as mulheres.<sup>302</sup>

**CLE** – Pior<sup>303</sup>! Ele pede, para o meu desgosto<sup>304</sup>, a escravazinha, que é minha, que foi criada às minhas custas, a fim de dá-la ao seu caseiro. Mas é ele mesmo que a ama<sup>305</sup>. <195>

**MÍR** – Peço que me conte<sup>306</sup>, pois agora, aqui, você pode falar; nós estamos a sós<sup>307</sup>.

**CLE** – É verdade.

**MÍR** – De onde é que ela lhe surgiu?<sup>308</sup> Pois a uma mulher de bem não convém ter posses<sup>309</sup> em segredo do marido, e aquela que tem não o obteve corretamente <200>: ou o

---

Cleóstrata repita (*dic idem*) o que acabara de dizer. Dentre os editores que consultamos, Ernout (p. 169), Paratore (p. 142), Pereira do Couto (p. 40) e Chiarini (p. 82) (que, mencionando Lindsay (*op. cit.*, 1936, p. 53), explica que o verbo é interpretado como passiva impessoal) apresentam a opção sugerida no manuscrito A. MacCary e Willcock (p. 50), Nixon (p. 20) e Questa (p. 45) apresentam o verso da seguinte maneira: *pessumis me modis despiciatur domi*.

<sup>299</sup> *Hem* (v. 187): interjeição que exprime surpresa, preocupação (cf. *OLD*). Optamos, então, por adotar a expressão “jura?” que em português brasileiro traz a idéia de surpresa, de certa forma, incrédula.

<sup>300</sup> *Meo corde accepi* (vv. 187-188): Chiarini (p. 83), lembrando a crença dos antigos de que o coração (*cor*, em latim) era a sede tanto dos sentimentos como da inteligência, aponta conotação paratrágica na perífrase.

<sup>301</sup> *Nec mihi ius meum optinendi optio est* (v. 190): MacCary e Willcock (p. 123) afirmam (sem, no entanto, apresentar qualquer evidência para a afirmação) que *copia*, e não *optio*, seria a palavra a se esperar no contexto. Contudo, ainda segundo os editores, a escolha de Plauto por *optio* (de *optare*) se daria evidentemente pela possibilidade de se criar um jogo de palavras com *optinendi* (de *optinere*). Quanto ao sentido da reclamação de Cleóstrata, concordamos com a sugestão feita pelo Prof. Dr. João Angelo de Oliva Neto, por ocasião da defesa de nossa pesquisa de Mestrado, de que a esposa estaria reclamando da “presença” de Lisidamo, enquanto parceiro; ou seja, o marido não estaria cumprindo seu papel no âmbito sexual.

<sup>302</sup> Nessa passagem, percebemos a reprodução de um discurso bastante misógino. Embora pareça estranho mulheres falando contra si mesmas, encontramos outro exemplo dessa atitude nas palavras de Eunomia, na *Aululária* (cf. vv. 123-126).

<sup>303</sup> *Quin* (v. 193): uma tradução mais literal seria “mais ainda” (opção de Pereira do Couto (p. 40)).

<sup>304</sup> *Ingratiis* (v. 193): o termo é a forma negativa de *gratiis* (*in+gratiis*), tomado adverbialmente.

<sup>305</sup> Neste verso fica claro que Cleóstrata sabe muito bem das intenções do marido em relação à escrava.

<sup>306</sup> MacCary e Willcock (p. 124) adotam a correção de Acidalius, seguido posteriormente por Goetz-Schoell e Leo, que traz *tace*, onde se lê *dice* na edição de Lindsay e também de Ernout.

<sup>307</sup> *Nos sumus* (vv. 196-197): segundo MacCary e Willcock (p. 124), essa expressão seria a forma latinizada da expressão grega αἴτα ↔ ἴμεν.

afanou do marido, ou o adquiriu pelo adultério. Julgo que tudo que é seu seja do seu marido.

**CLE** – Você, com certeza, fala tudo isso contra sua amiga.

**MÍR** – Faça o favor de ficar quieta, sua tola, e me escute<sup>310</sup>. Não queira ser adversária dele <205>: deixe que se apaixone, deixe que faça aquilo que o agrada, já que nada lhe falta em casa.

**CLE** – Você está batendo bem<sup>311</sup>? Porque você mesma está falando contra seus próprios interesses.

**MÍR** – Desajuizada, mantenha seu marido sempre longe daquela expressão.

**CLE** – Que expressão?

---

<sup>308</sup> *Vnde ea tibi est* (v. 198): a tradução do trecho é polêmica. MacCary e Willcock (p. 124) afirmam, sem, no entanto, apresentar justificativas, que o sentido do trecho seria “*como* ela pode ser sua?” (“how *can* she be yours?”). A tradução de Chiarini (p. 85) parece seguir a mesma lógica dos editores ingleses: “come può essere “tua”?” Tanto a tradução de Ernout (“comment possèdes-tu cette servante?”, p. 170) como a de Paratore (“ma tu come l’hai quella lì?”, p. 143) também parecem apontar nesse mesmo sentido. No entanto, outros editores parecem divergir na tradução da passagem: Nixon (p. 21) opta por “where did you get this maid?” e Pereira do Couto (p. 41) por “donde é que te apareceu essa rapariga?”. Ainda segundo MacCary e Willcock (p. 124), o entendimento da passagem como “de onde você a pegou?” (“where did you get her from?”) (aparente opção de Nixon e Pereira do Couto) que teria sido sugerido, primeiramente, por Legrand (*Revue des Études Grecques*, 15, 1902, p. 376) e adotado por muitos estudiosos, seria uma tentativa “forçada” (“far-fetched”) de levantar indícios para uma cena de reconhecimento que estaria presente na peça de Dífilo. A diferença entre as duas traduções possíveis (“de onde” e “como”) nos parece bastante sutil. Percebe-se, no entanto, que a motivação da alegada polêmica envolve uma possível alusão ao modelo grego da peça, tema, outrora, tão caro a alguns estudiosos.

<sup>309</sup> *Peculi* (v. 199): segundo a entrada 1 do verbete *peculium* no *OLD*, o termo designa uma quantia de dinheiro ou de propriedades geridas, mas apenas em parte, por indivíduo incapaz de exercer poder legal. As entradas subordinadas a este sentido indicam que esse indivíduo poderia ser um escravo (entrada 1a) ou uma pessoa sob *patria potestas* (entrada 1b). Chiarini (p. 84) ainda cita, no mesmo sentido, Nadjo (“*Peculium chez Plaute*”, *Caesarodunum*, V, 1970, pp. 19 e ss). MacCary e Willcock (p. 124) afirmam, concordando com Watson (*The Law of Persons in the Later Roman Republic*, 1967, pp. 29-31), que o emprego do termo por parte de Mírrina (que parece não ver com bons olhos o fato de Cleóstrata ter uma escrava como propriedade) indica práticas de leis romanas (e não gregas). Ainda segundo os editores, essa hipótese pode parecer, à primeira vista, inconsistente em relação ao que afirma Lisidamo, versos mais tarde: o velho confirmará que Cásina é, por direito (v. 371: *tuo pro iure*), escrava de Cleóstrata. A sugestão dos editores é de que, talvez, na prática a situação pudesse diferir da teoria jurídica. MacCary e Willcock (p. 124) ainda comentam a estranheza causada em muitos estudiosos em relação à mudança de atitude de Mírrina. Nestes versos, a vizinha se mostra submissa às vontades do marido. Mais tarde, contudo, sua atitude será outra ao se aliar a Cleóstrata para tramar contra o velho. No comentário da edição dos estudiosos, a explicação para tal “inconsistência” seria dramática: neste momento da ação, Plauto precisaria opor fortemente dois pontos de vista; adiante, entretanto, quando a disputa passa a ser entre homens e mulheres, Mírrina tomaria o partido de sua amiga. Sobre o comportamento das duas esposas em *Cásina*, conferir a sessão “*Matronae*” do item “Personagens de *Cásina* e o repertório plautino”.

<sup>310</sup> *Stulta ... auscultat* (v. 204): assonância difícil de reproduzir em língua portuguesa.

<sup>311</sup> *Satin sana's* (v. 208): literalmente, “por acaso, você é sã o suficiente?”.

**MÍR** – “Para fora, mulher<sup>312</sup>!” <210>

**CLE** – Xiu! Fique quieta!

**MÍR** – O que foi?

**CLE** – Olhe!

**MÍR** – Quem é que você está vendo?

**CLE** – Lá vem meu marido. Vá para dentro! Ande, apresse-se, por favor.

**MÍR** – Você está mandando; eu vou!

**CLE** – Logo teremos, eu e você, um momento de sossego; <215> aí então conversaremos.

Agora, tchau!

**MÍR** – Tchau!

### CENA III

**LISIDAMO**

**CLEÓSTRATA**<sup>313</sup>

**LISIDAMO** – Todas as coisas, eu acredito que o amor supera, e até as mais brilhantes entre as brilhantes<sup>314</sup>, e não é possível lembrar que possa existir hoje algo que tenha mais sabor<sup>315</sup> e mais graça. Muito me admira que os cozinheiros, que fazem uso de temperos,

---

<sup>312</sup> *Ei foras, mulier* (vv. 210-212): essa seria uma das fórmulas de divórcio romanas. Em *Anfitrião*, tem-se outra fórmula, dita por Alcmena: *ualeas, tibi habeas res tuas, reddas meas* (“Adeus! Pegue suas coisas e devolva as minhas”). Sobre o assunto, conferir Rosenmeyer, “Enacting the Law: Plautus’ Use of the Divorce Formula on Stage”, *Phoenix*, Vol. 49, n. 3, Autumn, 1995, pp. 201-217.

<sup>313</sup> A métrica dessa cena é dividida em três partes: a primeira (vv. 217-228) se constitui de anapestos; a segunda (vv. 229-251), de cantos polimétricos; e a terceira (vv. 252-278), de setenários trocaicos (cf. Ernout, p. 230).

<sup>314</sup> *Nitoribus nitidis* (v. 217): MacCary e Willcock (p. 126) indicam o jogo de palavras em *figura etymologica*, recurso retórico que consiste no uso em posições adjacentes de termos de mesma raiz. Tal figura de linguagem caracteriza esse monólogo inicial de Lisidamo, já que o recurso se repete nos versos 225 (*munditiis Munditiam*) e 226 (*unguentum ungor*). Chiarini (p. 86) ainda afirma que a introdução do tema dos *nitores* (*nitor* seria o brilho obtido pelo uso de óleos, unguentos – no caso de Lisidamo, certamente de algum produto para os cabelos (cf. v. 237)) indica já a “transformação” da paixão de Lisidamo por Cásina em paixão pelos “perfumes” (evidente que Cásina continuará encantando com seu perfume de canela (cf. nota ao nome do personagem)).

<sup>315</sup> *Salis* (v. 218): *sal* significa, literalmente, “sal” (o termo aparece com seu sentido literal no verso 538 de Cásina). Há, ainda, um sentido figurado de “graça, gracejo” (cf. entrada 6b do *OLD*, que, entretanto, não aventa entre os exemplos do emprego do termo qualquer passagem da comédia plautina). Nossa intuição é de que, nessa passagem, a brincadeira do poeta romano envolve tanto o sentido de algo (algum alimento) que contém sal”, daí, a opção por “tempero”, como simultaneamente, os sentidos figurados “gracioso” e

não usem justamente esse tempero, que vale mais que todos.<sup>316</sup> <220> Pois onde o amor estiver, como um tempero, acredito que <a comida> a todos agradará. E nada, em que não se misturar amor, pode ser temperado ou suave. O fel, que é amargo, ele há de tornar mel<sup>317</sup>: de um homem amargurado, fará um charmoso<sup>318</sup> e tranqüilo.<sup>319</sup> Essa conjectura eu faço mais pela minha própria experiência em casa do que pelo ouvir dizer. Pois, quanto mais amo Cásina, mais eu brilho, †brilho †<sup>320</sup> e supero em esplendor o próprio Esplendor.<sup>321</sup> <225> Convoco todos os vendedores de perfumes<sup>322</sup>; onde quer que haja um perfume delicioso, eu me perfumo para agradar a ela. E, pelo visto<sup>323</sup>, eu agrado. Mas minha esposa

---

“engraçado”. Entre os sentidos apontados pelo *OLD*, mais próximo do teor da passagem plautina estaria, ainda, o de “qualidade que fã vida ou personalidade a uma pessoa ou coisa” (cf. *OLD*, entrada 6; “a quality which gives life or character to a person or thing”); significado que também é atribuído ao emprego do termo *sal* no poema 86 de Catulo, por exemplo (sobre o uso do termo *salis* na poesia de Catulo, cf. Oliva Neto, *O Livro de Catulo*, 1996, no item 24 da introdução, pp. 46, 48). Em recente apresentação no Congresso Nacional de Estudos Clássicos (promovido pela SBEC, em Natal (RN), em 2009) Robson Tadeu Cesila apresentou comunicação sobre o uso metapoético da referência a temperos na poesia de Marcial.

<sup>316</sup> *Coquos equidem nimis demiror, qui utuntur condimentis* (v. 219): o advérbio *nimis* nessa passagem está relacionado ao verbo *demiror* (o verso é citado, inclusive, na entrada 3 do verbete *nimis* no *OLD*, como exemplo do uso do advérbio associado a um verbo). Contudo, alguns editores apresentam uma leitura um pouco diferenciada: Ernout (p. 171) traduz a passagem como “comment se fait-il que les cuisiniers, qui usent de tant d’assaisonnements...” e Pereira do Couto (p. 42) opta por “eu admiro-me é com o facto de os cozinheiros, que usam tantos condimentos...”. Acreditamos que a tradução, talvez menos literal, proposta por esses editores vise evidenciar a importância dada pelo velho Lisidamo ao amor como um tempero, único entre os tantos outros usados pelos cozinheiros.

<sup>317</sup> Chiarini (p. 88) chama a atenção para a repetição de uma oposição envolvendo termos frequentes no linguajar erótico plautino: *fel* e *mel* (cfr. *Cist.* 69; *Poen.* 394; *Truc.* 179).

<sup>318</sup> *Lepidum* (v. 226): o termo *lepidus* é muito recorrente em *Cásina* (sendo registrado também nos versos 476, 480, 491, 559, 726, 748, 771, 773, 927, 935, 1008 da peça). No entanto, é difícil manter, ao longo da versão, uma tradução única para um vocábulo que cobre um número tão variado de sentidos.

<sup>319</sup> O verso 223 tem sonoridade que chama a atenção. No início, a assonância, resultado da repetição de “-eI” em *fel... mel*. Há também uma série de palavras marcadas pela dental “t”: *amarumst... faciet... tristi*. Tal conjunção de recursos sonoros parece intensificar o caráter poético da exaltação do amor feita por Lisidamo nesta passagem.

<sup>320</sup> †*Niteo* † (v. 225): o texto do manuscrito, tal como transmitido, é considerado ininteligível (cf. Ernout (p. 172), aparato crítico e nota 1). As opções apresentadas nos manuscritos são: *inicio* (manuscritos B e J), *initio* (manuscrito V) e *innitio* (manuscrito E). Gulielmus (cf. *Questa*, p. 47) propõe que se leia *niteo*, isto é, “eu brilho”, onde Ernout indica *inicio* e traduz por “j’ai meilleure mine”. Preferimos adotar a sugestão de Gulielmus, que também foi eleita pelos demais editores que consultamos (cf. *Questa*, p. 47, MacCary; Willcock, p. 126, Paratore, p. 144, Nixon, p. 22, Chiarini, p. 89, Pereira do Couto, p. 43).

<sup>321</sup> Esse tipo de brincadeira baseada na personificação de um conceito abstrato já apareceu anteriormente em *Cásina* (cf. nota aos versos 128-129).

<sup>322</sup> *Myropolus* (v. 226): o termo, derivado do grego μυροπόλας, designa um vendedor de perfumes ou óleos perfumados (cf. *OLD*). O termo é registrado apenas no conjunto das obras plautinas (cf. *Cas.* 226; 238; *Trin.* 408).

<sup>323</sup> *Vt uideor* (v. 227): literalmente, “como vejo”.

me atormenta, porque está viva! Eu a vejo ali parada e emburrada<sup>324</sup>; tenho que me dirigir delicadamente a essa coisa ruim. Esposa minha, e meu encanto<sup>325</sup>, como vai você?

**CLE** – Saia daqui e tire essa mão de mim!

**LIS** – Ei, minha Juno<sup>326</sup>, não convém que você fique tão emburrada com seu Júpiter<sup>327</sup>.  
<230> Aonde está indo agora?

**CLE** – Vê se me larga!

**LIS** – Fique aí!

**CLE** – Não fico.

**LIS** – Mas, por Pólux, eu vou seguir você.

**CLE** – Faça-me o favor, você está batendo bem?

**LIS** – Claro! Amo tanto você!

**CLE** – Não quero seu amor.<sup>328</sup>

**LIS** – Você não pode impedir!

**CLE** – Você me mata!<sup>329</sup>

**LIS** – Quem dera fosse verdade o que você está dizendo...<sup>330</sup>

---

<sup>324</sup> *Tristem* (v. 228): MacCary e Willcock (p. 127) comentam o sentido do termo neste verso: “‘scowling’, ‘unwellcomly’ rather than ‘sad’”. Ernout (p. 172) opta por traduzir o termo por “maussade”. Nixon (p. 30) adota “cross”, enquanto Paratore (p. 145) traduz “malaugurio” e Chiarini (p. 89), “corrucciata”. Por fim, Pereira do Couto (p. 43) decide por “cara de poucos amigos”. Vale ressaltar que Lisidamo, alguns versos antes, caracteriza o homem sem amor como *tristis* (v. 223).

<sup>325</sup> *Mea meaque amoenitas* (v. 229): aliteração em /m/. Aqui o uso desse recurso poético pode ter como efeito certa artificialidade, que caracterizaria o exagero, derivado de falta de sinceridade, nas palavras carinhosas do velho, já que, na verdade, ver a esposa naquele momento não lhe é nada oportuno.

<sup>326</sup> Temos aqui a primeira associação entre Cleóstrata e a deusa Juno (a outra referência à deusa, nesta peça, está no verso 408). Notemos que a própria *matrona* não se intitula Juno durante a ação. Chiarini (pp. 86-87) afirma que Lisidamo, ao associar a imagem da esposa à de Juno (“deusa mais traída de todo o Panteão” (“*dea più tradita dell’intero pantheon*”)), antecipa o *lapsus* da sexta cena do terceiro ato (ali, o velho se atrapalhará com as palavras, demonstrando claramente que é ele quem se interessa pela escrava, e não o caseiro Olímpio (cf. vv. 672-674).

<sup>327</sup> *Ioui* (v. 230): completa-se o “par romântico”. Cleóstrata é relacionada à deusa Juno e Lisidamo se identifica com Júpiter, deus conhecido pela fama de adúltero e mulherengo. O recurso lingüístico adotado em tal brincadeira é a antonomásia, ou seja, a substituição de um nome próprio por um nome comum ou expressão que informe um determinado significado.

<sup>328</sup> *Nolo ames* (v. 233): visto que em latim clássico se esperaria algo como *nolo ut ames*, a construção é interpretada como indício de coloquialidade. A mesma observação é válida para a construção “*dicas uelim*” no verso 234 (cf. MacCary; Willcock, aparato crítico e p. 128). Nesse sentido, Lindsay (*op. cit.*, 1936, p. 68) também aponta essa construção paratática como representativa da linguagem coloquial.

<sup>329</sup> *Enecas* (v. 233): uma possibilidade de interpretação para a passagem seria entender que a esposa diz que o marido a mata de tédio, algo como nossa expressão “faz-me rir”.

**CLE** – Quanto a isso, eu acredito em você.

**LIS** – Olhe para cá, ó minha lindeza!

**CLE** – Certamente, do mesmo jeito como você é lindo para mim. <235> De onde vem, por favor, esse cheiro de perfume, hein?

**LIS** – Ah! Estou perdido! Está claro que o miserável aqui foi pego. Será que desisto de tentar limpar a cabeça com o pálio<sup>331</sup>? Que o bom Mercúrio<sup>332</sup> o destrua, seu vendedor de perfumes, por que me deu estes!

**CLE** – Mas o quê<sup>333</sup>? Você, velho de nada, seu mosquito grisalho!<sup>334</sup> Mal posso me conter para não lhe dizer as coisas que você merece! Em idade avançada, todo perfumado, descarado, andando por aí? <240>

**LIS** – Por Pólux, eu estava ajudando um certo amigo, enquanto ele comprava perfumes.

**CLE** – Como pensou rápido! Por acaso não tem vergonha de nada?

**LIS** – De todas as coisas que você quiser.

**CLE** – Em que buraco você esteve enfiado<sup>335</sup>?

**LIS** – Eu, num buraco?

**CLE** – Sei mais do que você imagina.

**LIS** – O que foi? O que você sabe?

---

<sup>330</sup> O desejo do marido de que a mulher morra é *topos* humorístico nas peças de Plauto (cf., p. ex., *As.* 20-21; *Aul.* 155-156; *Cist.* 175; *Epid.* 175-177, entre outros).

<sup>331</sup> *Pallium* (v. 237): diversos dos personagens da comédia plautina trajavam veste típica da Grécia, o “pálio”; daí o nome, adotado mais tarde pelos estudiosos para designar as comédias que se passavam em ambiente supostamente grego, *fabula palliata* (em contraste com a *fabula togata*, cujos personagens, romanos, usariam “toga”). Sobre a classificação romana do drama (que levaria em conta o traje usado em cena) conferir Beare, *op. cit.*, 1964, pp. 264-266.

<sup>332</sup> *Mercurius* (v. 238): Mercúrio é o deus romano identificado com o deus grego Hermes. É conhecido por proteger os comerciantes (na raiz de *Mercurius*, tem-se a palavra *merx*) e os viajantes (cf. Grimal, p. 353).

<sup>333</sup> *Eho* (v. 239): exclamação de surpresa e indignação (cf. MacCary; Willcock, p. 129; Chiarini, p. 90).

<sup>334</sup> *Cana culex* (v. 239): o adjetivo *canus*, “branco”, pode designar cabelos grisalhos, cãs, e com isso fazer alusão mais específica à velhice do marido assanhado. Por isso, adotamos a sugestão de MacCary e Willcock (p. 129) que interpretam a passagem como “grey-haired gnat”. A opção dos outros editores que consultamos foi: “moustique à tête blanche” (Ernout, p. 173); “hoary headed gnat” (Nixon, p. 27); “zanzara canuta” (Paratore, p. 147); “zanzara coi capelli bianchi” (Chiarini, p. 91) e “mosquito de cabeça branca” (Pereira do Couto, p. 45).

<sup>335</sup> *In lustra iacuisti* (v. 242): como comenta Chiarini (p. 91), o termo *lustrum* pode designar, primariamente, ambiente de repouso para animais (como uma toca, por exemplo), mas, quando usado no plural, nomeia um lugar de prostituição, um bordel (cf. *OLD*). Assim, o verbo *iaceo* associado a *lustrum* neste contexto parece indicar algo mais do que apenas “deitar-se”. O editor italiano afirma que *iaceo* se oporia a *cubare*: o primeiro termo faria referência à atitude animal, enquanto o segundo designaria uma ação mais humanizada.

**CLE** – Sei que não há entre todos <os velhos> nenhum velho mais sem-vergonha do que você. De onde você está vindo, inútil? Onde esteve? Onde esteve enfiado? Onde bebeu? <245> Você está bêbado, por Cástor, veja como o paliozinho está amassado!

**LIS** – Que os deuses amaldiçoem a mim e a você, se eu tiver colocado uma gota de vinho na minha boca hoje!

**CLE** – Imagina! Aja como bem entender: beba, coma, gaste nossos bens.

**LIS** – Epa! É o suficiente! Mulher, contenha-se! Você já apitou<sup>336</sup> demais. <249,250> Deixe um tanto do falatório para amanhã, quando vier brigar comigo. Mas me diga: já se decidiu preferir fazer o que o seu marido quer que você faça, ao invés de ficar contra?

**CLE** – Do que você está falando?

**LIS** – Você ainda pergunta? É sobre a escrava Cásina; sobre ela ser dada em casamento ao nosso caseiro, escravo honesto, que a proverá com lenha, água fresca, comida, <255> roupas e um lugar onde possa criar os filhos que ela parir. Melhor do que você a dar àquele escravo inútil, e escudeiro descarado, homem que não tem, como posses, nem sequer uma moeda de chumbo!<sup>337</sup>

**CLE** – Por Cástor, é de se admirar que você, em idade avançada, não se lembre do seu dever.

**LIS** – O que foi agora?

**CLE** – De fato: se você se comportasse correta e convenientemente, <260> deixaria eu cuidar das escravas, coisa que é tarefa minha.

**LIS** – Então, por que diabos você quer dá-la ao escudeiro<sup>338</sup>?

**CLE** – Porque, de fato, nos convém ajudar nosso filho, nosso único filho.

---

<sup>336</sup> *Nimmium tinnis* (v. 249, 250): o verbo *tinnere*, literalmente, “tocar”, é empregado aqui para indicar o excesso de intromissão da esposa (cf. *Ps.* 889; MacCary; Willcock, p. 130). A expressão “apitar”, também como metáfora musical, é usada nesse sentido no português brasileiro coloquial (cf. Houaiss). Ernout (p. 173) traduz: “c’est trop de musique”; Nixon (p. 27), “you are rattling on to far”; Chiarini (p. 93), “gorgheggi un po’ troppo”; Paratore (p. 147), “mi pare che stia facendo troppo chiasso” e Pereira do Couto (p. 46), “já gritaste demais”.

<sup>337</sup> *Peculi nummus non est plumbeus* (v. 258): *peculium* como vimos (cf. nota ao verso 199) trata de uma quantia de dinheiro ou de propriedade gerenciada por alguém que não tem capacidade legal de proprietário e *plumbeus* significaria aqui, segundo MacCary e Willcock (p. 130), “sem valor” (“valueless”).

<sup>338</sup> *Scutigerulo* (v. 262): o termo *scutigerulus*, que segundo o *OLD* é invenção humorística (“humorous coinage”) de *scutum* + *gerulus*, isto é, “o que carrega”, é outra forma de designar um escudeiro.

**LIS** – Mas embora ele seja único, nada faz ele a mais em ser meu único filho do que eu em ser seu único pai<sup>339</sup>. <265> É mais certo conceder a mim algo que quero do que a ele.

**CLE** – Você, por Cástor, meu homem, está querendo é um problema para você. Isso não cheira bem<sup>340</sup>! Eu sinto.

**LIS** – Eu?!

**CLE** – Você! Mas por que você está resmungando<sup>341</sup>? O que deseja com tanto desejo?

**LIS** – Ora, pois! Que ela seja dada ao escravo honesto, e não ao escravo descarado.

**CLE** – E se eu conseguisse, pedindo com insistência ao caseiro, que ele, por minha causa, a desse para o outro?

**LIS** – E se eu, porém, conseguisse que o escudeiro <270> a concedesse para o outro? E eu acredito que posso conseguir isso.

**CLE** – Fechado! Quer que eu chame, em seu nome, Calino aqui para fora? Você falará com ele; eu, por outro lado, falarei com o caseiro.

**LIS** – Lógico que quero.

**CLE** – Logo ele estará aqui. Agora saberemos qual de nós dois tem mais lábia.

**LIS** – Que Hércules e os deuses a arruinem! Agora eu já posso falar assim. <275> Eu, um miserável, sou torturado pelo amor. Ela, porém, como que de caso pensado, fica contra mim. O que eu estou tramando<sup>342</sup>, já não cheira bem<sup>343</sup> a minha esposa. Por conta disso, ela, de propósito, se empenha em favorecer o escudeiro.

---

<sup>339</sup> Taladoire (*Essai sur le Comique de Plaute*, 1957, p. 190) afirma que a passagem contida entre os versos 263 e 264 de *Cásina* trata-se de sofisticada composição poética de Plauto (“mot d’auteur”). Para o estudioso, brincadeiras tão elaboradas quanto essa são minoria na obra plautina: o comediógrafo romano preferiria abundância à qualidade (“la quantité supplée le plus souvent à la qualité”).

<sup>340</sup> *Subolet* (v. 266): literalmente, o verbo *subolere* significa “ter cheiro de”. Tentando enfatizar a temática dos odores tão presente na obra, optamos pela tradução “isso não cheira bem”. Essa expressão, em português, além de retomar a idéia de um odor, ainda indica a suspeita sobre alguma situação.

<sup>341</sup> *Friguttis* (v. 267): o significado da palavra é obscuro neste contexto. Literalmente, o verbo *friguttire* significa “gorjear”, “gaguejar” (cf. *OLD*; MacCary; Willcock, p. 131). Chiarini (p. 94) afirma que o verbo é onomatopaico (e é a resposta de Cleóstrata à expressão também onomatopaica de Lisidamo *nimum tinnis* (vv. 249-250)). A tradução proposta pelo editor italiano para a pergunta de Cleóstrata (*nam quid friguttis?*) é “che cos’è tutto questo sfringuellare?” (Chiarini, p. 95), bastante semelhante à de Paratore (p. 149): “perché tutto questo sfringuellare?”. Ernout (p. 174) traduz: “pourquoi tout ce ramage?”, Nixon (p. 29), “now, why you are stammering”. Por fim, Pereira do Couto (p. 47) opta por “porquê toda essa lábia?”.

<sup>342</sup> *Machinor* (v. 277): literalmente, *machinari* significa “inventar”. O termo faz parte do vocabulário de engano cômico, maquinação (Petrono, *Teatro Antico e Inganno: Finzioni Plautine*, 1983, p. 95). Chiarini (p. 95) ainda afirma que *machinor* estaria presente, em geral, nas palavras de algum escravo enganador.

## CENA IV

LISIDAMO

CALINO<sup>344</sup>

LIS<sup>345</sup> – Que<sup>346</sup> todos os deuses e deusas o destruíam!

CAL – Você... sua esposa disse que você estava me chamando.<sup>347</sup>

LIS – De fato, eu pedi que ela chamasse.

CAL – Diga o que quer. <280>

LIS – Primeiro eu quero que você fale comigo sem franzir a testa<sup>348</sup>. É bobagem você ficar emburrado com quem pode mais do que você<sup>349</sup>. Já faz tempo que julgo que você é um homem de bem.<sup>350</sup>

CAL – Entendo... Se pensa assim, por que não me dá a liberdade<sup>351</sup>?

LIS – E eu não quero isso? <285> Mas de nada serve eu querer que se aja assim, se você não colabora com ações.

CAL – Só gostaria de saber o que você quer.

---

<sup>343</sup> *Subolet* (v. 277): tem-se novamente o verbo *subolere*, ainda com a mesma idéia presente no verso 266 de suspeitar de algo. É interessante notar a repetição desse verbo (registrado nos versos 266, 277, 544), sempre na terceira pessoa do singular (*subolet*) em *Cásina*. Numa peça em que a temática relacionada aos cheiros e perfumes se faz tão presente, certamente a recorrência do verbo não deve ser casual. Dentre as demais peças plautinas, registra-se ainda a forma *subolet* nos versos 615 e 698 de *Trinumo*.

<sup>344</sup> Metro: setenários trocaicos.

<sup>345</sup> MacCary e Willcock explicam que, neste ponto, a divisão convencional entre a cena anterior e a cena quatro pode dar uma impressão errada. Na verdade, Lisidamo, no verso 279, apenas continua sua fala que já se iniciara na cena anterior.

<sup>346</sup> *Qui* (v. 279): a conjunção *qui* nesta passagem faz às vezes de *utinam* (Lindsay, *op.cit.*, 1936, p. 108).

<sup>347</sup> MacCary e Willcock (p. 132) explicam a presença de uma brincadeira verbal, aceita por muitos editores. O pronome inicial da sentença “*te... uxor aiebat tua*” seria continuação da imprecisão de Lisidamo: Calino estaria oferecendo *te* como objeto sintático à sentença anterior “*di omnes deaque perdant*”. Ernout (p. 175) aponta no mesmo sentido e indica passagem semelhante em *Anfitrião* (v. 741). Pereira do Couto (p. 48) também indica passagem d’*O soldado fanfarrão* em que se tem o mesmo recurso (*Mil.* 286).

<sup>348</sup> *Porrectiore fronte* (v. 281): literalmente, “com a fronte mais lisa”.

<sup>349</sup> *Potestas plus potest* (v. 282): segundo Chiarini (p. 98), a tripla aliteração (em “p”) contribuiria para reforçar a seriedade da afirmação de Lisidamo.

<sup>350</sup> O texto desta passagem está corrompido nos manuscritos. Dentre os editores de *Cásina* que consultamos, Ernout (p. 175) é o único a seguir a sugestão dos códices B (*pro bone frugi*). Os demais (MacCary; Willcock, p. 133; Nixon, p. 30; Paratore, p. 150; Chiarini, p. 98; Questa, p. 50) seguem a correção proposta por Seyffert: *probum et frugi*. Pereira do Couto (p. 49) que afirma seguir o texto estabelecido por Ernout não faz nenhuma observação em relação a essa correção.

<sup>351</sup> *Emmittere manu* (v. 284): a expressão, segundo o *OLD* (cf. entrada 2b do verbete *emitto*), significa “libertar (escravos, decendente) do poder (*potestas*) de alguém”.

**LIS** – Escute. Vou falar. Eu prometi dar Cásina como esposa ao nosso caseiro.

**CAL** – Mas sua esposa e seu filho a prometeram para mim.

**LIS** – Eu sei. Mas agora você prefere ser um solteiro livre <290>, ou prefere, casado, passar os anos como escravo, você e sua prole<sup>352</sup>? Essa opção é sua. Escolha qual das duas condições prefere.

**CAL** – Se eu for livre, vou viver por minha conta; por enquanto, vivo pela sua. Quanto a Cásina, é certo que não vou concedê-la a nenhum vivo<sup>353</sup> homem.

**LIS** – Vá para dentro e chame rápido minha esposa para a frente da casa. Logo! <295> E traga com você uma urna com água e as pedras<sup>354</sup>.

**CAL** – Está certo.

**LIS** – Eu, por Pólux, agora vou rebater esse golpe<sup>355</sup> de outro jeito. Pois se eu nada pude decidir do meu modo, que ao menos se faça o sorteio. Aí eu vou me vingar de você e de seus aliados.

**CAL** – Ao contrário! Vai virar para o meu lado.

**LIS** – Sim, por Pólux, para que padeça na cruz. <300>

---

<sup>352</sup> *Gnatos* (v. 291): forma arcaizante de *natos* (acusativo de *nati*, que significa “filhos”). Chiarini (p. 99) afirma que o uso de tal forma atribui sentido solene à negociação entre Lisidamo e o escravo Calino: é como se o “acordo matrimonial” que se tenta estabelecer estivesse sendo realizado entre cidadãos.

<sup>353</sup> *Nato* (v. 294): literalmente, “nascido”.

<sup>354</sup> A idéia de Lisidamo é decidir a disputa pela escrava com um sorteio (daí o possível título da peça em latim, mencionado no prólogo, *Sortientes* (cf. vv. 31-32)). Tal procedimento consistia no uso de uma urna (*sitella*), de boca estreita, cheia de água e com pedras (à maneira das que são usadas nos jogos de bingo, por exemplo) marcadas (*sortes*). As *sortes* podiam ser feitas de pedra ou de madeira pesada o suficiente para não boiar. A água provavelmente tinha a função de não permitir que as marcações nas pedras fossem vistas de fora (cf. MacCary; Willcock, pp. 133-134; Chiarini, p. 99).

<sup>355</sup> *Tragulam* (v. 297): literalmente, a *tragula* era uma lança usada como arma militar ou de caça. MacCary e Willcock afirmam que o termo é usado metaforicamente por Plauto em outras passagens para designar um “papel” ou uma “brincadeira” (*Epid.* 690; *Ps.* 407). Ainda segundo os editores, nessas passagens a metáfora é facilmente entendida porque a expressão mais comumente registrada é *tragulam inicere* (sobre a importância dessa metáfora em Plauto, conferir Petrone, *op. cit.*, 1983, pp. 196-197). Neste verso de *Cásina*, contudo, o termo é associado ao verbo *decidere*, dificultando o entendimento da metáfora. O sentido segundo MacCary e Willcock seria, então, o de “bloquear” (“parry”), “tirar do caminho” (“knock out of the way”) uma lança, ou seja, uma brincadeira, que está sendo “atirada” contra o velho. Chiarini (p. 99) indica em nota o sentido literal do termo e parece preferir tradução mais “ao pé da letra” para o verso 297: “per Polluce, questo giavellotto riuscirò pure a deviarlo da qualche parte!”. Ernout (p. 176) adota tradução mais generalizante: “morbleu, je saurai bien parer le coup d’une manière ou d’une autre”. Nixon (p. 33) opta por “by the Lord, I’ll soon spoil that shot of yours one way or another!”. Paratore (p. 151) apresenta a seguinte tradução: “perbacco, questa fionda la saprò ben sbatacchiare via da me in qualche altra direzione”. Por fim, Pereira do Couto (p. 50) opta por “eh pá, eu vou já pôr termo a este assunto de uma forma ou de outra”. Nossa tradução pretende contemplar ambos os sentidos: “golpe” pode ser entendido como ameaça física ou como plano de destruição de algum objetivo.

**CAL** – Ela vai se casar comigo. Trame o que quer que seja, da maneira que quiser.

**LIS** – Que tal sair da minha vista?

**CAL** – Você me vê com má vontade. No entanto, vou viver.

**LIS** – E eu não sou um homem miserável? Já não há o suficiente de coisas contrárias a mim? Agora tenho medo que minha esposa tenha convencido Olímpio a não se casar com Cásina. Se isso de fato aconteceu, cá estou eu, um velho de nada. <305> Se ela não conseguiu, ainda há para mim uma pequena esperança no sorteio. Se a sorte, porém, me for desfavorável<sup>356</sup>, farei da minha espada um colchão no qual vou me deitar<sup>357</sup>. Mas o próprio Olímpio vem vindo na hora certa.

## CENA V

**OLÍMPIO**                      <**LISIDAMO**><sup>358</sup>

**OL** – Por Pólux, dona, mesmo que você me ponha<sup>359</sup> no forno quente e que ali eu torre como pão torrado<sup>360</sup> <310>, nem com isso vai me convencer do que pede.

**LIS** – Estou salvo! Pelas palavras que ouço, a esperança está salva.

---

<sup>356</sup> *Decolassit* (v. 307): forma arcaica, com valor de futuro do perfeito, do verbo *decolere*, i.e., “escorrer” (cf. *OLD*). Assim como no caso de alguns outros verbos, no latim da época de Plauto encontramos um radical sigmático (à maneira do aoristo subjuntivo do grego), que mais tarde será abandonado. Outros exemplos encontrados na própria peça *Cásina* são: *faxo* (v. 484), *effexis* (v. 708), *pecassit* (v. 825), *amasso* (v. 1001) (cf. MacCary; Willcock, p. 135).

<sup>357</sup> *Eumque incubam* (v. 308): *eum* é objeto da preposição *in*, acoplada ao verbo *cubare*. No latim posterior à época de Plauto, teria-se *in eum* ou *ei* (MacCary; Willcock, p. 135). Chiarini (p. 97) vê na brincadeira uma paródia ao suicídio, pela espada, do herói trágico. O tema da morte é registrado também em *Estico* (cf. vv. 211, 398, 401, 579-581, 637-640). I. T. Cardoso (*op. cit.*, 2006, p. 119) indica a leitura de Arnott, que atribui efeito tragicômico ao tema em *Estico* (Arnott, “Targets, techniques and tradition in Plautus’ *Stichus*”, *Bulletin of Institute for Classical Studies*, 19, 1972, pp. 64-74).

<sup>358</sup> Metro: senários iâmbicos.

<sup>359</sup> *Condito* (v. 309): forma da segunda pessoa do imperativo futuro. Essa forma é usada frequentemente em Plauto para comandos relacionados ao tempo futuro (sobre o uso, cf. Lindsay, *op.cit.*, 1936, p. 72).

<sup>360</sup> *Rubido* (v. 310): o *OLD* indica esta passagem plautina na entrada 2 do verbete *rubidus*, mas assegura que o sentido do termo é incerto e não apresenta um significado específico para o vocábulo. Saraiva afirma que, segundo Festo, o significado de *rubidus panis* é “pão mal cozido” ou “espécie de biscoito”. MacCary e Willcock (p. 136), no entanto, afirmam que *pane rubido* provavelmente tem o sentido de muito vermelho, por ter sido cozido duas vezes (“probably dark red, having been twice baked, like a biscuit”). Nas opções dos editores que consultamos, percebemos referências ao sentido especificado por MacCary e Willcock: “pane ben cotto” (Chiarini, p. 105), “pane rifatto” (Paratore, p. 153), “pain recuit” (Ernout, p. 177), “brown as a biscuit” (Nixon, p. 35) e “pão tostado” (Pereira do Couto, p. 51).

**OL** – Por que você fica me intimidando com sua liberdade, dona? Mesmo se você e também seu filho não quiserem, contra a vontade de vocês e apesar de ambos <315>, posso me tornar livre com uma merreca<sup>361</sup>.

**LIS** – O que é isso? Com quem está discutindo, Olímpio?

**OL** – Com aquela mesma com quem você sempre discute.

**LIS** – Com a minha esposa?

**OL** – Como você pode chamá-la de “minha esposa”?<sup>362</sup> Você é quase como um caçador: dia e noite passa a vida em companhia de uma cadela<sup>363</sup>. <320>

**LIS** – O que ela está fazendo? O que conversou com você?

**OL** – Ela pede, implora para que eu não me case com Cásina.

**LIS** – E o que é que você disse?

**OL** – Pois disse que não concederia isso ao próprio Júpiter, nem se ele me pedisse pessoalmente.<sup>364</sup>

**LIS** – Que os deuses me protejam<sup>365</sup> de você!

**OL** – Agora, ela está fervendo<sup>366</sup>. Ela está estourando de raiva comigo!<sup>367</sup> <325>

---

<sup>361</sup> *Libella* (v. 316): literalmente, um “as”, ou seja, pequena moeda de prata que representava um décimo de um *denarius* (cf. entrada 1 do *OLD*).

<sup>362</sup> *Quam tu mi uxorem* (v. 319): subentende-se “*dices*”. Segundo MacCary e Willcock (p. 136) esse tipo de expressão é bastante comum em Plauto (p. ex., *Poen.* 972) e em Cícero (p. ex., *Ver.* 2. 2. 32. 79).

<sup>363</sup> *Cane* (v. 320): o termo *canis*, usado pejorativamente, se refere a Cleóstrata. A “brincadeira” era comum entre os antigos e lembra um verso da *Ilíada* em que Helena se compara a uma cadela (*Ilíada*, 6.344, 356). Hécuba, no mito, também é transformada em cadela. A brincadeira aparece na peça plautina *Menecmos*: *faciebat Hecuba quod tu nunc facis: omnia mala ingerebat quemquem aspexerat. | itaque adeo iure coepta appellari est Canes*, vv. 716-718 (“Hécuba fazia o que você faz agora: lançava todas as coisas ruins em quem quer que avistasse. Dessa maneira, bem merecidamente, ela passou a ser chamada de cadela”) (cf. MacCary; Willcock, pp. 136-137; Chiarini, p. 104).

<sup>364</sup> De acordo com MacCary e Willcock, a persistência no amor de um humano, mesmo diante da rivalidade com um deus, é tema de grande “background” na história literária (o exemplo citado é de Idas na *Ilíada* (9, 559-60). Lembramos que o tema também será versado, mais tarde, por Catulo em seu poema 70 (já uma reelaboração do epigrama 25 de Calímaco: *nulli se dicit mulier mea nubere malle/ quam mihi non si Iuppiter ipse petat./ Dicit; sed mulier cupido quod dicit amanti/ in vento et rapida scribere oportet aqua* (“Minha mulher me diz que com ninguém se casa menos eu, nem se Júpiter pedir. Diz. Mas o que a mulher diz ao amante ardente convém ‘screver no vento e na água rápida’”. Tradução de João Angelo Oliva Neto in: *O livro de Catulo*, 1996, p. 144). Por fim, nesta passagem de *Cásina*, notamos um tom de ironia dramática: Lisidamo é comparado a Júpiter anteriormente (vv. 230, 331) e também está na disputa pelo amor da escrava.

<sup>365</sup> *Seruassint* (v. 324): forma arcaica sintagmática. Comum no latim da época de Plauto, essa forma, equivalente ao aoristo optativo do grego, era usada como presente ou perfeito do subjuntivo, sobretudo na expressão de desejos e nas proibições. (cf. MacCary e Willcock, p. 137).

**LIS** – Eu, por Pólux, gostaria que ela se rachasse em duas.

**OL** – Acredito, por Pólux, que isso já aconteceu... se é que você é bom como marido.<sup>368</sup>

Falando sério, por Pólux, esse seu amor me dá raiva. Sua mulher é minha inimiga, seu filho é meu inimigo, as pessoas da sua casa<sup>369</sup> são meus inimigos<sup>370</sup>.

**LIS** – Que lhe importa isso? <330> Enquanto este único Júpiter aqui lhe for favorável, você pode não ligar nem um tiquinho<sup>371</sup> para esses deuses menores<sup>372</sup>.

**OL** – São bobagens essas grandezas; como se você não soubesse que de repente os Joves humanos morrem. Mas quando por fim você, Júpiter, estiver morto, <335> quando seu reino tiver passado aos deuses menores, quem virá em socorro do meu lombo, da minha cabeça ou das minhas pernas?

**LIS** – A sua situação é melhor do que você acredita, caso consigamos que eu vá para cama com Cásina.

**OL** – Por Hércules, acredito que isso pode não acontecer. Sua mulher insiste com toda força <340> para que ela não seja dada a mim.

**LIS** – Mas eu vou fazer assim: vou jogar as pedras na urna e sortear entre você e Calino. Do jeito que a situação está, acho que é necessário lutar com outras armas.

**OL** – E se a sorte sair diferente do que gostaria? <345>

---

<sup>366</sup> *Fermento* (v. 325): literalmente, o vocábulo faz referência à fermentação, ao levedo (cf. *OLD*). O sentido figurado de irritação, cólera, pode fazer alusão jocosa ao episódio do forno quente no início da cena (cf. Chiarini, p. 105). MacCary e Willcock (p. 137) apontam passagens semelhantes a esta: *Mer.* 959 e *Mos.* 699.

<sup>367</sup> *Nunc in fermento totast; ita turget mihi* (v. 325): é interessante notar a aliteração em “t”, que tentamos reproduzir em nossa tradução, presente no verso.

<sup>368</sup> Temos aqui uma brincadeira de Olímpio que entende *diruptam mediam* obscenamente. Adams (*The Latin Sexual Vocabulary*, 1982, p. 150) explica a brincadeira: a expressão *mediam diruptam* é entendida pelo escravo como equivalente a *fututam*. Assim, uma expressão “formulaica e geralmente inocente” (“a formulaic and usually innocent expression”) passa a ter conotação sexual. Sobre o sentido obsceno de *diruptam mediam*, conferir o comentário de Oliva Neto sobre o poema 74 da *Priapéia Latina* (Oliva Neto, *Falo no Jardim – Priapéia Grega, Priapéia Latina*, 2006, p. 270).

<sup>369</sup> *Familiares* (v. 330): membro da casa (especialmente, um escravo) (cf. entrada 1b do *OLD*). A referência é a Calino, mas entre os membros da casa de Lisidamo também estava Pardalisca (cf. Chiarini, p. 105).

<sup>370</sup> MacCary e Willcock (p. 137) ressaltam que o termo *edepol* aparece na mesma posição em três linhas sucessivas. Além disso, há também “posicionamento retórico” (“rhetorical placing”) dos termos *inimicus*, *inimica*, *inimici*. Para os estudiosos, o emprego desses recursos exemplifica “o vigor e a arte da linguagem plautina” (“the vigour and artistry of Plautine language”).

<sup>371</sup> *Flocci feceris* (v. 332): *flocci* (genitivo de *floccus*) significa, literalmente, “tufo ou mecha de lã” (cf. *OLD*, entrada 1). Já a expressão *flocci facere* (construída também com o verbo *pendere*) tem o sentido de “não dar atenção, não dar relevância” e é usada, em geral, em contextos negativos (cf. *OLD*, entrada 2a).

<sup>372</sup> *Minutos deos* (v. 332): segundo MacCary e Willcock (p. 138), “deuses menores” pode fazer referência à “segunda ordem” dos deuses, conhecida pelos gregos como *daimones*.

**LIS** – Não rogue praga!<sup>373</sup> Acredito nos deuses! Vamos ter esperança nos deuses.

**OL** – Eu não acreditaria nem um tantinho<sup>374</sup> nestas palavras. Pois todos os mortais acreditam nos deuses; mas eu já vi muitos dos que acreditam nos deuses ficarem muitas vezes decepcionados.

**LIS** – Xiu! Fique quieto um pouco!

**OL** – O que você quer?

**LIS** – Lá vem Calino saindo para cá <350>, trazendo lá de dentro a urna e as pedras. Agora vamos à luta na batalha<sup>375</sup>.

## CENA VI

**CLEÓSTRATA**      **CALINO**      **LISIDAMO**      **OLÍMPIO**<sup>376</sup>

**CLE** – Calino, me deixe por dentro<sup>377</sup> do que meu marido quer comigo.

**CAL** – Por Pólux, ele quer ver você morta ardendo fora dos muros.<sup>378</sup>

---

<sup>373</sup> *Benedice* (v. 346): temos aqui o imperativo do verbo *benedicere* (“falar bem a respeito de”, “elogiar”, cf. *OLD*). Segundo Chiarini (pp. 106-107), a expressão corresponde à grega *euphemei* e, nesse sentido, seria uma “injunção formular que antecede uma fase particularmente importante de uma cerimônia sacra” (“ingunzione formulare che prelude ad una fase particolarmente importante de una sacra cerimonia”). Sintática e metricamente, não se exclui a possibilidade de que *benedice* seja um advérbio (como ocorre na peça *Asinária* de Plauto (cf. v. 206)). No entanto todos os editores que consultamos parecem entender o termo na passagem de *Cásina* como verbo no imperativo, sempre com função apotropaica: Ernout (p. 179) adota a tradução “pas de mauvais augure!”. Nixon (p. 37), que adota a grafia “*bene dice*” (p. 36) opta por “no ominous remarks”. Já Paratore (p. 155) apresenta a seguinte tradução: “non farmi il malaugurio!”. Chiarini (p. 107) traduz: “non portar male”. Por fim, Pereira do Couto (p. 53) opta por “não sejas de mau agoiro!”.

<sup>374</sup> *Tittibilicio* (v. 347): o termo é provavelmente criação plautina, sendo registrado apenas neste verso e em Festo, que explica que o vocábulo “não tem nenhum significado” (“*nullius significationis est*”). A idéia, inferida do contexto, é atribuir pouco ou nenhum valor às palavras de Lisidamo. Ernout (p. 179) adota a seguinte tradução para o verso: “voilà une parole dont je ne donnerais pas un fêtu”. Nixon (p. 107) opta por “I wouldn’t give a stiver for talk like that” e Paratore (p. 155) por “io questo discorso non lo comprerei neanche per una filaccia rancida”. Nossa opção se aproxima mais da de Chiarini (p. 107): “non ci conterei nemmeno un tantino cosi”. Já a tradução de Pereira do Couto (p. 54), estudioso português, nos mostra, mais uma vez, como a diferença entre o vocabulário do português brasileiro e do europeu podem dificultar, por vezes, o entendimento recíproco, sobretudo, de passagens de cunho cômico: “eu não daria um chavo por essas palavras”.

<sup>375</sup> *Conlatis signis* (v. 352): literalmente, “com insígnias reunidas”. Tem-se mais uma imagem de tom militar na comparação entre o sorteio e uma disputa bélica, uma batalha.

<sup>376</sup> Metro: setenários trocaicos.

<sup>377</sup> *Face certioem* (v. 353): a forma *face* é equivalente ao imperativo, mais comum no latim clássico, *fac*. A expressão *facere certioem* significa mais literalmente “deixar alguém mais informado”.

**CLE** – Por Cástor, acho mesmo que ele quer.

<**CAL**> – Mas, por Pólux, eu não apenas acredito, mas sei com certeza. <355>

**LIS** – Tenho mais “experts” comigo do que eu imaginava: tenho em casa um adivinho!<sup>379</sup> E se levantássemos a bandeira e batêssemos de frente<sup>380</sup> logo? Siga-me! O que vocês estão fazendo?

**CAL** – Aqui estão todas as coisas que vocês pediram: a esposa, as pedras, a urna<sup>381</sup> e eu.

**OL** – Só você, só sua presença já é demais!

**CAL** – Por Pólux, está parecendo que o mesmo vale para você. Agora eu sou um espeto para você <360>, cutuco seu coraçãozinho: agora você pinga suor de tanto medo, seu açoitável.

**CLE** – Cale-se, Calino!

**OL** – Pegue ele de jeito!<sup>382</sup>

**CAL** – Eu não! Mas ele que já está acostumado a dar...<sup>383</sup>

**LIS** – Coloque a urna aqui, traga-me as pedras. Prestem atenção! Na verdade, minha esposa, eu pensei que poderia conseguir que você me desse Cásina como esposa, e ainda agora penso. <365>

**CLE** – Dá-la a você?

**LIS** – Sim, a mim... ah!... não quis dizer isso: quando quis dizer “a mim”, disse “a ele” e quando desejo para mim... por Hércules, agora já estou até falando bobagem.

---

<sup>378</sup> A fala de Calino faz referência ao costume romano de queimar os cadáveres fora da cidade, além dos muros (*extra porta*) (cf. CIC. *Leg.* 2, 58). Além disso, como indica Chiarini (p. 110), a imagem da cremação parece retomar a brincadeira de Olímpio, que havia afirmado que seria assado feito pão no forno (vv. 309 e ss.).

<sup>379</sup> *Hariolum* (v. 356): o *hariolus* era adivinho, semelhante ao *haruspex*, mas de menor prestígio. Ambos previam o futuro, inspecionando as entranhas das vítimas de sacrifício (cf. Chiarini, p. 110; MacCary; Willcock, p. 140).

<sup>380</sup> *Attollamus signa eamusque obuiam* (v. 357): *attollere signum* significa “levantar a bandeira”. Mais uma vez tem-se o uso de linguagem militar para descrever o embate entre Lisidamo e sua esposa.

<sup>381</sup> *Situla* (v. 359): o mesmo que *sitella*.

<sup>382</sup> *Comprime istum* (v. 362): MacCary e Willcock (p. 141) afirmam que o verbo *comprimere* é usado frequentemente por Plauto com seu duplo sentido: “controlar” (cf. v. 250) e “forçar sexualmente” (cf. *Anfitrião*, vv. 348-349). Adams (*op. cit.*, 1982, p. 182) afirma que verbos que têm o sentido de pressionar são usados muitas vezes com a conotação de desempenhar o papel masculino na relação sexual. *Comprimo* seria a palavra padrão (“standard word”) para as imprudências (“indiscretions”) cometidas pelos *adulescentes* das comédias.

<sup>383</sup> *Immo istunc qui didicit dare* (v. 362): segundo MacCary e Willcock (p. 141) *dare* tem, nesta passagem, sentido obsceno. Essa possível conotação sexual também pode ser associada ao uso do verbo dar, em português brasileiro, em alguns contextos.

**CLE** - Por Pólux, exatamente! E também está fazendo bobagem.

**LIS** – Contra ele... quer dizer, por Hércules, contra mim mesmo... ufa, finalmente voltei, com custo, para o rumo certo.

**CLE** – Por Pólux, você se confunde demais.

**LIS** – Acontece isso quando se deseja algo com tanto empenho. <370> Mas ambos, eu e ele, pedimos a você pelo que lhe é de direito...

**CLE** - O quê?

**LIS** – Direi, então, meu docinho<sup>384</sup>: quanto a essa tal Cásina<sup>385</sup>, faça o favor de concedê-la ao nosso caseiro.

**CLE** – Mas, por Pólux, não faço, nem permito.

<**LIS**> – Então eu vou sortear entre os dois.

**CLE** – Quem lhe impede?

**LIS** – Julgo<sup>386</sup>, com razão, que isso é ótimo e corretíssimo. <375> Finalmente, se sair aquilo que queremos, nos alegraremos; se sair o contrário, suportaremos com o espírito tranqüilo. Tire uma pedra para você; veja o que está escrito.

**OL** – O número um.

**CAL** – Não é justo: ele tirou antes de mim.

**LIS** – Pegue esta, por favor.

**CAL** – Dê. Espere: me veio só uma coisa na cabeça. Veja se não há uma outra pedra dentro da água.

**LIS** – Tratante<sup>387</sup>, <380> acaso está achando que sou você?

**CLE** – Não tem nada: acalme-se, agora.<sup>388</sup>

**OL** – Que o que há de bom e de sorte me venha...<sup>389</sup>

---

<sup>384</sup> *Mulsa* (v. 372): literalmente, algo misturado ao mel ou algo doce feito mel (cf. *OLD*).

<sup>385</sup> *De istac Casina* (v. 372): como aponta B. Williams (“Games People Play: Metatheatre as Performance Criticism in Plautus’ *Casina*”, *Ramus*, vol. 22, 1993, p. 45), Lisidamo parece tratar Cásina com desprezo.

<sup>386</sup> *Iudico* (v. 374): o verbo *iudicare* pertence ao campo semântico do direito legal (cf. *OLD*).

<sup>387</sup> *Verbero* (v. 380): MacCary e Willcock (p. 143) e Chiarini (p. 113) afirmam que *uerberare* é o equivalente latino ao empréstimo do grego *mastigia* (cf. v. 361).

<sup>388</sup> MacCary e Willcock (p. 143) atribuem essa fala a Lisidamo. No aparato crítico da sua edição (p. 61), os estudiosos mencionam correção na atribuição das falas, presentes entre os versos 379 e 381, feita por Groh (*Listy Filologie*, 16, 1889, pp. 340-341). Em seguida, apresenta-se a opção indicada no códice B (no qual esta fala é atribuída a Cleóstrata). Entre os demais editores que consultamos, todos atribuem a fala a Cleóstrata e os que apresentam um aparato crítico ou observações ao texto latino editado (caso de Ernout e Nixon) nem sequer fazem menção à correção citada por MacCary e Willcock (cf. Ernout, p. 181; Nixon, p. 40).

**CAL** – Como um grande mal...

**OL** – Acredito que venha o mesmo para você, por Pólux: conheço sua devoção<sup>390</sup>. Mas espere um pouquinho: por acaso, essa sua pedra é de álamo<sup>391</sup> ou de abeto?

**CAL** – Por que você se preocupa com isso?

**OL** – Porque tenho medo de que ela flutue na água. <385>

**LIS** – Muito bem!<sup>392</sup> Atenção! Joguem, vocês dois, as pedras agora mesmo. Pronto! Esposa, agite a água.<sup>393</sup>

**OL** – Não confie na sua esposa.

**LIS** – Fique tranqüilo.

**OL** – Acredito, por Hércules, que hoje as pedras vão ser enfeitiçadas, se ela colocar as mãos nelas.

**LIS** – Fique quieto!

**OL** – Estou quieto. Peça aos deuses...

**CAL** – Que hoje você carregue a corrente<sup>394</sup> e a forca.

**OL** – Que, com o sorteio, me aconteça que...

**CAL** – Que, por Hércules, você seja pendurado pelos pés. <390>

**OL** – E você, que seja espremido até que seus olhos escorram da cabeça pelo nariz.<sup>395</sup>

**CAL** – Do que você tem medo? Era bom que você já tivesse o nó da sua forca pronto.

---

<sup>389</sup> *Quod bonum atque fortunatum sit* (v. 382): segundo MacCary e Willcock (p. 143), essa é típica fórmula solene do latim, usada para pedir por sorte no início de uma empreitada.

<sup>390</sup> *Noui pietatem tuam* (v. 383): na opinião de Olímpio, Calino não merece a ajuda dos deuses. O termo *pietas* é de difícil tradução, visto que seu significado envolve diversos fatores e não é sinônimo do que, em português, designamos com “piedade” (tradução mais literal de *pietas*). A opção dos editores que consultamos foi: “piété” (Ernout, p. 181), “pious ways” (Nixon, p. 41), “pietà” (Chiarini, p. 113), “devozione” (Paratore, p. 159) e “piedade” (Pereira do Couto, p. 58).

<sup>391</sup> *Populna* (v. 384): o adjetivo *populus* designa objetos derivados de um tipo de madeira, o álamo ou choupo. Segundo MacCary e Willcock (p. 143), tanto o álamo quanto o abeto seriam madeiras mais leves que as usadas nos sorteios, mais pesadas e com tendência a afundar.

<sup>392</sup> *Euge* (v. 386): expressão típica em Plauto de origem grega (εὐγε). Lisidamo aprova a iniciativa de Olímpio, mas logo em seguida pede certa concentração por parte do escravo.

<sup>393</sup> *Aequa* (v. 387): segundo MacCary e Willcock (p. 144), *aequare* corresponde a uma das etapas do procedimento de sorteio descritas por Cícero no, hoje em fragmentos, discurso *Pro Cornelio* (*Pro Cornelio* fr. 30 Schoell). Para os estudiosos ingleses, a única opção plausível é entender que tal verbo designa alguma ação, como chacoalhar as urnas, que procurasse tornar aleatória a ordem das pedras em seu interior.

<sup>394</sup> *Canem* (v. 389): um dos sentidos de *canis* é “instrumento usado para conter criminosos” (cf. entrada 6 do *OLD*).

<sup>395</sup> MacCary e Willcock (p. 145) afirmam que a violência da situação seria “exagerada e vulgar” (*exaggerated and vulgar*). Chiarini (p. 115), contudo, acredita que esse tipo de cena teria efeito de paródia em relação às tragédias mais truculentas, representadas, sobretudo, pela obra de Ênio.

**OL** – Você está acabado!

**LIS** – Prestem atenção, vocês dois.

**OL** – Estou quieto.

**LIS** – Agora você, Cleóstrata, para que você não suspeite ou pense que há alguma malícia nisto, lhe dou a liberdade: sorteie você!

**OL** – (à parte) Você me põe a perder.

**CAL** – (à parte) E ele sai no lucro.<sup>396</sup> <395>

**CLE** – Faz bem.<sup>397</sup>

**CAL** – Peça aos deuses que sua pedra fuja da urna.

**OL** – Sério? Só porque você é um fugitivo<sup>398</sup>, quer que tudo o imite?

**CAL** – Tomara que sua sorte vá pelo ralo<sup>399</sup> no sorteio, como proclamam outrora ter acontecido com os descendentes de Hércules<sup>400</sup>!<sup>401</sup>

**OL** – Tomara que, logo logo, você mesmo escorra pelo ralo, quando for esquentado pelas varadas. <400>

---

<sup>396</sup> *Lucrum facit* (v. 395): MacCary e Willcock (p. 145) afirmam que o sentido da expressão é “ele está ganhando uma barganha (“he’s getting a bargain”); expressão que soaria como mal entendido da parte de Calino para a fala anterior de Olímpio (*perdis me*, v. 395). O *OLD* que registra, no verbete *lucrum*, a expressão apenas na forma *lucri facere* indica dois sentidos: “enriquecer alguém”, “ganhar em prol de alguém” ou “ter lucro” (cf. entrada 2) e “ter (um castigo ou algo similar) relevado” ou “escapar das consequências (de algum erro)”. Os editores que consultamos optaram pelas seguintes traduções: “il y gagne” (Ernout, p. 182), “he’ll make money by that” (Nixon, p. 43), “così ci guadagna...” (Chiarini, p. 115), “ma no, che ci guadagna” (Paratore, p. 159) e “mas ele sai a ganhar” (Pereira do Couto, p. 60).

<sup>397</sup> A esposa ignora os comentários dos escravos e responde ao que o marido havia dito.

<sup>398</sup> *Fugitios* (v. 397): de acordo com MacCary e Willcock (pp. 145-146), um escravo fugitivo seria aquele que por ter cometido tão grave erro chegaria ao ponto de escolher a fuga como solução. Assim, o termo *fugitios* seria ofensivo.

<sup>399</sup> *Deliquerit* (v. 399): literalmente, o verbo *deliquere* significa “derreter” (cf. *OLD*).

<sup>400</sup> *Herculei* (v. 398): genitivo de *Hercules* provavelmente enquadrado, em sua origem, na quinta declinação (cf. MacCary; Willcock, p. 146; Chiarini, p. 116).

<sup>401</sup> A passagem apresenta referências mitológicas obscuras. MacCary e Willcock (p. 146) afirmam que as mesmas referências também são encontradas em história relatada em Apolodoro (2.8.4) e Pausânias (4.3.3-5). Para esses editores é à história como narrada por Pausânias que se faz referência aqui: Cresfonte, filho de Hércules, e os filhos de Aristodemo, também heráclida, tiravam a sorte para decidir sobre uma parte do, então, território do Peloponeso. A estratégia usada foi diferenciar as *sortes* inserindo uma pedra ressecada pelo sol e uma endurecida pelo fogo. Assim, a pedra ressecada se dissolveu na água e a endurecida, emergindo primeiro, deu a vitória a Cresfonte. Paratore (pp. 159, 161) e Pereira do Couto (p. 60) indicam em nota que a referência é ao episódio como narrado por Apolodoro, no qual a sorte de Cresfonte seria um amontoado de terra e saíria por último, condição para que ele obtivesse o que desejava. Já Chiarini (p. 116) acredita que o episódio da sorte liquefeita não está presente em nenhuma outra fonte, mas afirma que a passagem, provavelmente, é invenção de Plauto, que teria feito uma miscelânea (“pasticciando”) de dados pertencentes a mitos diversos.

**LIS** – Preste atenção aqui, por favor, Olímpio.

**OL** – Se esse doutorzinho<sup>402</sup> deixar.

**LIS** – Que o que há de bom e de afortunado me venha...<sup>403</sup>

**OL** – Sim! E a mim também.

**CAL** – Não!

<**OL**> – Sim, por Hércules!

**CAL** – Sim, para mim, por Hércules!

**CLE** – Ele será o vencedor e você viverá feito um miserável.

<**LIS**> – Parta a cara deste ser odiável! Vamos! Não vai se mexer?

**CLE** – Não encoste um dedo nele!<sup>404</sup>

**OL** – Eu o atinjo com a mão aberta ou fechada?

**LIS** – Do jeito que você quiser.

<**OL**> – Toma! <405>

**CLE** – Como ousa encostar nele?<sup>405</sup>

**OL** – É porque meu Júpiter<sup>406</sup> ordenou.

**CLE** – Bata de volta nele, como ele fez.

**OL** – Estou perdido! Apanho de soco, Júpiter!

**LIS** – Como ousou encostar nele?<sup>407</sup>

**CAL** – É porque esta minha Juno ordenou.<sup>408</sup>

**LIS** – É duro de agüentar: mesmo estando eu vivo, é minha esposa quem manda ainda.

**CLE** – Cabe tanto a este quanto àquele o direito de falar.

**OL** – Por que ele me estraga os votos? <410>

---

<sup>402</sup> *Litteratus* (v. 401): literalmente, “letrado”. Tentamos reproduzir o sarcasmo de Olímpio adotando o termo “doutorzinho”, muitas vezes utilizado ironicamente em nossa cultura como referência a pessoas que pretendem se mostrar superiores aos demais.

<sup>403</sup> A mesma expressão já foi usada por Olímpio versos acima (cf. v. 382).

<sup>404</sup> <*Ca*>*eu obiexis manum* (v. 404): uma tradução mais literal seria “guarde-se de ter lançado a mão”.

<sup>405</sup> *Quid tibi istunc tactio est* (v. 406): *tactio* é substantivo carregado de sentido verbal, tomando objeto, no acusativo (*istunc*). Esse tipo de construção é freqüente em Plauto (presente, p. ex., na peça *Anfitrião* (v. 519)) (cf. MacCary; Willcock, p. 147; Chiarini, p. 117).

<sup>406</sup> Olímpio retoma aqui a identificação anterior entre Lisidamo e Júpiter e Calino (em seguida, no verso 408) a identificação entre Cleóstrata e Juno (cf. vv. 230; 331-337).

<sup>407</sup> *Quid tibi tactio hunc fuit* (v. 408): Lisidamo profere quase as mesmas palavras ditas por Cleóstrata no verso 406.

<sup>408</sup> Dando continuidade a seqüência de duplos, Calino se justifica à moda de Olímpio (cf. v. 406).

**LIS** – Calino, acho que você deve ter cuidado com algo mau.

**CAL** – Bem a tempo!<sup>409</sup> Depois que minha cara já foi socada?

**LIS** – Vamos, minha esposa, faça o sorteio agora mesmo! Vocês, prestem atenção. De tanto medo, não sei onde estou. Estou perdido: acho que meu coração está “embaçado”<sup>410</sup>; agora mesmo salta. De tanto esforço, me incha o peito.

**CLE** – Tenho a pedra.

**LIS** – Tire-a para fora. <415>

**CAL** – Já está morto?<sup>411</sup>

**OL** – Mostre: é a minha.

**CAL** – Maldição!

**CLE** – Você foi vencido, Calino.

**LIS** – Os deuses nos ajudaram, Olímpio, estou feliz.<sup>412</sup>

**OL** – Graças a minha piedade e a de meus antepassados.<sup>413</sup>

**LIS** – Vá pra dentro, esposa, e prepare o casamento.

---

<sup>409</sup> *Temperi* (v. 412): o advérbio significa literalmente “na hora certa”, mas o uso aqui é sarcástico (cf. MacCary; Willcock, p. 148; Chiarini, p. 117).

<sup>410</sup> *Cor lienosum* (v. 414): *lienosus*, adjetivo formado por *lien* (“baço”) + *osus*, indica alguém (ou algo) afetado por algum problema no baço (cf. *OLD*). Chiarini (p. 118) comenta a construção da figura de linguagem que seria tipicamente plautina: a atribuição de um órgão (*lien*) a outro órgão do corpo humano, como se esse fosse, na verdade, um ser vivo, dotado de autonomia. Segundo o estudioso italiano, há sempre a personificação do coração em relação ao peito como “porta anterior da casa do coração” (“porta anteriore della casa del cuore”). MacCary e Willcock (p. 148) apresentam a explicação de Naudet para a passagem, considerada obscura. Segundo o estudioso, Lisidamo seria acometido pelo mesmo tipo de palpitação no coração da qual sofrem os que padecem de doenças no baço (“disease of the spleen”). No entanto, os comentadores afirmam que a conclusão de Naudet deve ser antes dedução desta passagem do que uma explicação. MacCary e Willcock sugerem relação com as palavras de um escravo esbaforido (“out-of-breath”) d’*O Mercador* (v. 124). As traduções propostas pelos editores que consultamos foram: “cœur dératé” (Ernout, p. 184), “a splenic heart” (Nixon, p. 47), “mio cuore avrà malle alla milza” (Chiarini, p. 119), “il cuore oppresso dalla milza” (Paratore, p. 163) e “coração inchado” (Pereira do Couto, p. 63).

<sup>411</sup> *Iamne mortuu’s* (v. 416): MacCary e Willcock (p. 148) sugerem que a fala de Calino seja lida como “*iamne mortuos?*” e traduzida por “done for now?”. Segundo os editores ingleses, Calino estaria próximo de Cleóstrata e veria o resultado do sorteio antes de Olímpio. Sendo assim, a leitura sugerida por Lambino (*iamne mortuu’s*) e aceita pela maioria dos editores modernos (dos editores que consultamos, apenas MacCary e Willcock sinalizam opção diferente da proposta por Lambino. (cf. Ernout, p. 184; Nixon, p. 46; Questa, p. 57, Paratore, p. 162; Chiarini, p. 118), não estaria condizente com o comportamento de Calino: o escravo, que teria maior simpatia por parte do público, não se gabaria precipitadamente.

<sup>412</sup> *Cum nos di iuvere, Olympio, gaudeo* (v. 417): o escravo usa, segundo MacCary e Willcock (p. 149), expressão formal comum em Plauto e Terêncio (cf. *Men.* 1148).

<sup>413</sup> O “exagero” de Olímpio, que afirma ter antepassados, teria apelo cômico já que a um escravo, considerado legalmente apenas uma propriedade, antepassados não teriam tamanha relevância. A mesma brincadeira é registrada em outras peças de Plauto: *Mil.* 373, *Ps.* 581, *St.* 303 (cf. MacCary; Willcock, p. 149).

**CLE** – Farei o que você está mandando.

**LIS** – Você sabe que daqui até a fazenda, para onde ele vai levá-la, é longe?

**CLE** – Sei. <420>

**LIS** – Vá para dentro e, mesmo que isso seja lamentável para você, prepare, mesmo assim, tudo.

**CLE** – Está certo.

**LIS** – Vamos, nós, para dentro também: façamos com que eles se apressem.

**OL** – Por acaso estou demorando? Bom, não quero falar muito na presença dele.

## CENA VII

### CALINO<sup>414</sup>

**CAL** – Se agora eu me enforcasse, estaria perdendo meu tempo e, além disso, teria a despesa da corda <425> e daria prazer aos meus inimigos. Se de qualquer maneira eu já sou um homem morto, de que serve isso? Fui vencido no sorteio. Cásina vai se casar com o caseiro. Mas o fato de o caseiro ter vencido não é tão lamentável quanto o fato de que o velho desejava tão ardentemente <430> que ela não me fosse dada, para que se casasse com aquele outro. Como ele se agitava, como o miserável tinha pressa, como pulava de alegria depois que o caseiro venceu! Opa<sup>415</sup>! Vou sair daqui: ouço a porta se abrindo. Meus amigos benevolentes<sup>416</sup> estão saindo. <435> Daqui, de uma armadilha, vou planejar uma armadilha contra eles.

## CENA VIII

---

<sup>414</sup> Metro: senários iâmbicos.

<sup>415</sup> *Attat* (v. 434): exclamação de surpresa dada uma aparição repentina. A interjeição, na forma expandida *attatae*, também é registrada nos versos 468, 528, 619, 723 da peça.

<sup>416</sup> *Benevolentes atque amici* (v. 435): Chiarini (p. 123) observa que Calino fala ironicamente dos inimigos.

OLÍMPIO                      LISIDAMO                      CALINO<sup>417</sup>

**OL** – Deixa só ele vir para o campo! Eu vou mandar de volta para você na cidade um homem com um pau bifurcado no pescoço<sup>418</sup>, tal qual um carvoeiro<sup>419</sup>.

**LIS** – É bom que isso aconteça.

**OL** – Tomarei as providências para que isso aconteça.

**LIS** – Se ele estivesse em casa, eu gostaria<sup>420</sup> de ter mandado o Calino com você <440> às compras. Assim, eu teria somado à desgraça de nosso inimigo também esta humilhação.

**CAL** – Vou andando para trás até a parede, imitando um caranguejo: vou captar a conversa deles, escondidinho<sup>421</sup>. Pois um deles me atormenta e outro me tortura. <445> Mas lá vem

---

<sup>417</sup> Metro: senários iâmbicos

<sup>418</sup> *Furca* (v. 438): a *furca* era peça de madeira com formato de Y usada no transporte de materiais (cf. *OLD*, entrada 2a), mas que servia também para ser usada como ferramenta de punição: a peça era presa ao pescoço do castigado, que tinha os braços amarrados às pontas laterais da *furca* (cf. *OLD*, entrada 3).

<sup>419</sup> *Tamquam carbonarium* (v. 438): *carbonarius* era um carvoeiro (cf. *OLD*). Chiarini (p. 128) afirma que a imagem do escravo sob o peso da forca sugere que Olímpio seria, tal qual o carvoeiro, um carregador de peso por excelência. No mesmo sentido também argumentam MacCary e Willcock (p. 150) em nota à expressão *cum furca*.

<sup>420</sup> *Volui* (v. 440): equivale na passagem ao mais-que-perfeito do subjuntivo *uoluissem*. Chiarini (p. 128) afirma que o uso do indicativo nesse caso é coloquialismo, comum ao *sermo cotidianus*. Sobre a variação no uso do subjuntivo e do indicativo nas orações subordinadas no latim de Plauto, conferir Lindsay, *op. cit.*, 1936, pp. 65-66.

<sup>421</sup> *Clanculum* (v. 444): tradução mais literal para este diminutivo de *clam* seria “secretamente, às escondidas”. MacCary e Willcock (p. 150) e Chiarini (p. 128) apontam o diminutivo como coloquial.

andando de branco<sup>422</sup>, aquele açoitável, depósito de espetadas<sup>423</sup>. Protelo<sup>424</sup> minha morte<sup>425</sup>:  
é ele quem vou mandar ao Aqueronte<sup>426</sup> primeiro.

**OL** – Como eu tenho me mostrado passivo com você! Aquilo que você mais desejava, fiz para você <450>: hoje terá consigo o que você ama escondido da mulher.

**LIS** – Cale-se! Que os deuses me amem bastante para que eu contenha com veemência meus lábios. Por causa dessa sua ação, minha vontade é lhe beijar, meu benzinho.

**CAL** – O quê? “Beijar”? “Ação”<sup>427</sup>? “Benzinho”? Por Hércules, acredito que esse aí quer fazer um rombo<sup>428</sup> na bexiga<sup>429</sup> do caseiro. <455>

**OL** – Por acaso agora sou eu quem você ama?

**LIS** – Sim, por Pólux, mais você do que a mim. Deixa eu abraçar você?

**CAL** – O quê? “Abraçar”?

**OL** – Deixo.

**LIS** – Como parece que estou lambendo mel por tocar em você.

**OL** – Vá para longe, apaixonado! Saia fora<sup>430</sup> do meu cangote!

---

<sup>422</sup> *Candidatus* (v. 446): Olímpio já estava vestido para a noite especial, no caso, as pretensas núpcias.

<sup>423</sup> *Stimulorum loculi* (v. 447): como MacCary e Willcock afirmam, a expressão é mais uma das brincadeiras plautinas com palavras envolvendo escravos e castigos físicos. Literalmente, *loculus*, quando usado no plural, costumava designar uma caixa em que se guardava dinheiro (cf. *OLD*, entrada 3a e b). *Stimulus* denota agulhão ou ferroada (cf. *OLD*, entrada 1). Ernout (p. 186) adotou a tradução “coffre à étrivières” e Nixon (p. 51) “club case”. A opção de Chiarini (p. 129) e Paratore (p. 165) vai no mesmo sentido: “ripostiglio di sferze”. Pereira do Couto (p. 66) optou por “cofre de agulhadas”. Outras composições com *stimulus* aparecem nas obras de Plauto: *stimulorum seges* (*Aul.* 45); *stimulorum tritor* (*Per.* 795).

<sup>424</sup> *Protollo* (v. 447): segundo MacCary e Willcock (p. 151) ocorre aqui um fenômeno raro na métrica plautina. Um termo com três sílabas longas ocupa da sexta à oitava sílaba de um verso, cuja métrica é o senário. Os autores mencionam a hipótese de Hall (*Classical Quarterly*, 15, 1921, pp. 99-105), que afirma que essa métrica diferenciada confere à fala de Calino conotação de paródia da tragédia.

<sup>425</sup> *Protollo mortem* (v. 447): somada à hipótese de Hall sobre a métrica excepcional do verso anterior, temos a afirmação de Chiarini (p. 125), que assume na fala de Calino tom paratrágico, dada a retomada do tema da morte (tema do monólogo que o mesmo personagem declama entre os versos 424 e 433). Veremos adiante (vv. 621-719) que toda uma passagem será permeada com brincadeiras paródicas com a tragédia.

<sup>426</sup> *Accheruntem* (v. 448): acusativo de lugar para onde (cf. MacCary; Willcock, p. 151; Ernout; Thomas, *op. cit.*, 1959, pp. 32-33). O Aqueronte já havia sido mencionado anteriormente por Cleóstrata (cf. v. 158).

<sup>427</sup> *Quae res* (v. 454): a pergunta de Calino pode retomar as palavras de Lisidamo *istanc rem* (v. 453) ou, então, ser lida como referência generalizada: “o que é isso?” (cf. MacCary e Willcock, p. 152).

<sup>428</sup> *Ecfodere* (v. 455): literalmente, “cavar”. Adams (*op. cit.*, 1982, p. 151) inclui o vocábulo *ecfodere* entre os termos que significam “cavar”, usados como metáforas relacionadas ao ato sexual.

<sup>429</sup> *Vesicam* (v. 455): *uesica* designa literalmente a bexiga. Adams (*op. cit.*, 1982, pp. 91-92) afirma que, por vezes, as referências aos órgãos sexuais eram feitas de maneira imprecisa, apontando para outro órgão humano em proximidade daquele órgão sexual que se gostaria de nomear. Embora o estudioso não cite esta passagem plautina entre os exemplos desse tipo de referência mais geral, acreditamos que o uso do termo *uesica* neste verso alude ao próprio órgão sexual de Olímpio, em brincadeira de teor homoerótico.

[CAL] – Aí está o porquê deste aí ter feito aquele ali caseiro. <460> E também porque há algum tempo, quando eu vinha ao encontro dele<sup>431</sup>, ele quis me fazer administrador<sup>432</sup> debaixo da porta<sup>433</sup>.

OL – Como fui generoso<sup>434</sup> com você hoje, como fui agradável!

LIS – Como vou querer bem mais você do que a mim mesmo, enquanto eu viver.

CAL – Por Hércules, acredito que hoje as pernas deles vão se enlaçar<sup>435</sup>; <465> este velho está acostumado a correr atrás de homens barbados<sup>436</sup>.

LIS – Como eu vou beijar Cásina hoje, quanta coisa boa vou fazer escondido da minha mulher!

CAL – Epa<sup>437</sup>! Por Pólux, agora eu voltei exatamente para pista certa: é o velho que morre de amor por Cásina. Peguei esses caras. <470>

<LIS> – Que vontade de abraçá-la agora, de beijá-la agora.

OL – É melhor que eu me case antes. Por que tem pressa, sua peste?

LIS – Amo!

OL – Mas não acredito que seja possível isso se realizar hoje.

LIS – É possível, desde que você acredite que é possível que eu lhe dê a liberdade amanhã.

CAL – Pois, de fato, devo apurar ainda mais os ouvidos nesse ponto: <475> eu, agora, com jeitinho<sup>438</sup> vou matar dois coelhos numa cajadada só<sup>439</sup>.

---

<sup>430</sup> *Apage* (v. 459): palavra transliterada do grego  $\square\pi\alpha\rho\gamma\epsilon$  (cf. MacCary; Willcock, p. 152).

<sup>431</sup> *Cum ei aduersum ueneram* (v. 461): MacCary e Willcock (p. 152) afirmam que ir ao encontro do dono, para escoltá-lo até a casa, era tarefa habitual dos escravos.

<sup>432</sup> *Atriensem* (v. 462): o administrador das coisas da casa.

<sup>433</sup> Calino, após ouvir a declaração de Lisidamo, conclui que o seu dono teve as mesmas intenções (homossexuais) quando, em outra ocasião, tentou instituí-lo administrador na porta da casa.

<sup>434</sup> *Morigerus* (v. 463): confere-se aqui ao termo *morigerus* o mesmo sentido de *obsequens* (cf. Adams, *op. cit.*, 1982, p. 164).

<sup>435</sup> *Conturbabunt pedes* (v. 465): tradução mais literal seria “cruzar, entrelaçar os pés”. MacCary e Willcock (p. 153) afirmam que o sentido da expressão seria “dormir junto” (“will sleep together”).

<sup>436</sup> *Barbatus* (v. 466): Calino sugere que Lisidamo se interessa (sexualmente) por adultos.

<sup>437</sup> *Attatae* (v. 468): novamente um étimo grego ( $\square\tau\tau\alpha\tau\alpha\acute{\iota}$ ) que indica exclamação de surpresa (cf. MacCary; Willcock, p. 153).

<sup>438</sup> *Lepide* (v. 476): usado nesse sentido (o de “fazer com jeitinho”), o termo *lepidus* faz parte do vocabulário definido por Chiarini (p. 132), que se apóia em Petrone (*op. cit.*, 1983), como a “quintessência do linguajar de astúcia” típico de Plauto, presente nas falas do *seruus callidus* (conferir nota ao termo *machinor*, presente no verso 277).

<sup>439</sup> *Ego uno in saltu (...) apros capiam duos* (v. 476): tradução mais literal seria “em apenas um salto vou pegar dois javalis”. Nossa escolha pela expressão corrente no português brasileiro “matar dois coelhos numa

**LIS** – Na casa do meu vizinho e comparsa, tem um lugar preparado: eu confiei a ele tudo sobre meu amor, ele disse que cede um lugar para mim.

**OL** – E a esposa dele? Onde ela vai estar?

**LIS** – Tive uma idéia<sup>440</sup> genial: <480> minha esposa vai chamá-la daqui para nossa casa por conta das núpcias, para que ela esteja aqui com ela, a ajude, durma com ela. Eu mandei, e minha esposa disse que assim haveria de fazer. Aquela lá vai dormir aqui; farei<sup>441</sup> com que o marido saia de casa. Você vai levar a esposa para o campo, o campo será aqui<sup>442</sup> <485> durante todo o tempo em que eu estiver “celebrando”<sup>443</sup> as núpcias com Cásina. Amanhã, antes de amanhecer, você vai levá-la daqui<sup>444</sup> para o campo<sup>445</sup>. Não é bastante astuto<sup>446</sup>?

**OL** – Genial.

**CAL** – Vamos logo, bolem algo: por Hércules, levar a vida tão astutamente é um mal para vocês.<sup>447</sup>

**LIS** – Por acaso sabe o que tem que fazer agora?

---

cajadada só” procura tanto dar conta do indicado tom proverbial da passagem (cf. MacCary e Willcock, 1976, p. 153; Chiarini, 1998, p. 131) como possibilitar leitura mais fluida da tradução.

<sup>440</sup> *Repperi* (v. 480): o verbo *reperire* tem entre seus significados “inventar”, “criar algo” (cf. entrada 6 do *OLD*).

<sup>441</sup> *Faxo* (v. 484): forma sigmática de futuro, equivalente à forma clássica *faciam*.

<sup>442</sup> Temos aqui mais um exemplo de como Plauto brinca com a “geografia” no palco. Por um momento, o campo (*rus*) antes distante (cf. v. 420) vai ser transportado ali para o palco, determinando, com a aceitação da platéia, nova lógica interna para os acontecimentos da peça. Como dito, o tratamento dado às referências geográficas na poesia plautina já foi tema de pesquisa desenvolvida por nós (cf. nota ao verso 72). Citamos ainda passagem semelhante n’*Os Menecmos*: *Haec urbs Epidamnus est, dum haec agitur fabula; quando alia agetur, aliud fiet oppidum* (vv. 72-74) (“A cidade aqui presente é Epidamno, enquanto durar esta peça”).

<sup>443</sup> *Ego cum Casina faciam nuptias* (v. 485): esta é a primeira vez que Lisidamo revela explicitamente que suas intenções, ocultadas sob o pretenso desejo de se casar com Cásina, na verdade, são plenamente sexuais: todos sabem que o velho não pode (e nem quer) casar com a escrava; ele só não havia dito isso explicitamente ainda (cf. Chiarini, p. 132).

<sup>444</sup> Lisidamo indica sua própria casa e a do vizinho usando, de maneira aparentemente indiscriminada, a partícula dêitica *hic* (“esta”). No verso 481, ele indica a própria casa com o advérbio *huc* (“para cá”) e, nos versos 482 e 484, a indicação se dá pelo advérbio *hic* (“aqui”). Mas logo em seguida (v. 485) o mesmo advérbio e também a forma *hinc* indicam a casa do vizinho. Essa variação de referentes para uma mesma forma dêitica pode ser explicada pela movimentação dos personagens em cena: ao falar da casa do vizinho, Lisidamo deve ter se voltado em sua direção; daí a manutenção da mesma forma dêitica, que antes fazia referência à casa do velho.

<sup>445</sup> O campo e a cidade já se diferenciam novamente após a temporária mudança proposta por Lisidamo.

<sup>446</sup> A fala de Lisidamo apresenta termos do “vocabulário de maquinação” presente nas falas do *seruus callidus*: *lepide repperi* (“tive uma idéia genial”) (v. 480), *astu* (“astuto”) (v. 487) (cf. Chiarini, p 126; nota ao termo *machinor*, presente no verso 277).

<sup>447</sup> Chiarini (p. 132) indica a recorrência de termos característicos das idéias astuciosas: *docte* (“genial”) (v. 487), *fabricamini* (“bolem algo”) (v. 488), *uorsuti* (“astutamente”) (v. 489).

**OL** – Diga.

**LIS** – Pegue uma bolsa. <490> Vá e faça as compras, ande depressa! Mas, com jeitinho, quero alimentos maciozinhos, como ela mesma é maciazinha.

**OL** – Está certo.

**LIS** – Compre<sup>448</sup> sibas<sup>449</sup>, mariscos, lulas, hordeias<sup>450</sup>...

**CAL** – Até uns peixes-trigueias<sup>451</sup>, se você for esperto.

<**LIS**> – Você já está calejado com isso...<sup>452</sup>

<**CAL**> – Não seria melhor, eu pergunto, uns tamancos<sup>453</sup>, <495> para acertar sua boca, velho sem nenhum valor?

**OL** – Não quer uns linguados<sup>454</sup>?

**LIS** – Para que, se tenho minha mulher em casa? Ela é para nós uma linguaruda, já que nunca para de falar.

**OL** – Estando lá, a partir da oferta de peixes, poderei decidir o que comprar.

**LIS** – Você tem razão. Vá. <500> Não economize, faça as compras à vontade. Agora eu preciso ir ali ter com o vizinho para dar conta das coisas que eu tinha mandado.

**OL** – Já posso ir?

**LIS** – Faça o favor.

**CAL** – Nem receber a liberdade três vezes pode me impedir de, hoje, preparar um grande castigo para os dois <505> e nem de agora mesmo ir contar a minha dona tudo isso. É claro

---

<sup>448</sup> *Emito* (v. 493): imperativo futuro do verbo *emere*, “comprar”.

<sup>449</sup> *Sepiolas* (v. 493): a siba é um molusco semelhante à lula.

<sup>450</sup> *Hordeias* (v. 494): plural do vocábulo *hordeia*, espécie desconhecida de peixe (cf. *OLD*).

<sup>451</sup> *Triticeias* (v. 494): o vocábulo, provável invenção plautina, é resultado de uma brincadeira de Calino. O escravo aproxima *hordeias* (v. 494) de *hordeum*, que denota “cevada”, e cria termo derivado do vocábulo *triticum* (“trigo”) para denominar um peixe imaginário e brincar sobre os pedidos de Lisidamo.

<sup>452</sup> *Soleas* (v. 495): o termo pode ser entendido também como “estar acostumado” (se for interpretado como segunda pessoa do subjuntivo do verbo *solere*) ou ainda, como “sandálias” (acusativo plural de *solea*). Calino brinca com a duplicidade de interpretações possíveis e sugere o uso de um calçado para acertar o inimigo Lisidamo.

<sup>453</sup> *Sculponeas* (v. 495): *sculponeae* eram calçados de madeira usados por escravos (cf. *OLD*). MacCary e Willcock (p. 154) indicam passagem de Catão para justificar a afirmação de que o sapato era exclusividade dos escravos: *sculponeas bonas alternis annis dare oportet* (“convém dar bons calçados um ano sim, outro não”) (CATO Agr. 59).

<sup>454</sup> *Lingulacas* (v. 497): o termo pode designar tanto “pessoa falante, linguarudo”, como uma espécie de peixe (cf. *OLD*). Lisidamo ao responder a Olímpio, deixa implícito o sentido de pessoa falante. Daí nossa opção por “linguado”, termo que também denota uma espécie de peixe (achatado) e que por lembrar a palavra “língua”, permite a associação com “linguaruda”.

que tenho meus inimigos nas mãos<sup>455</sup>. Mas se agora minha dona quiser cumprir o seu dever, a causa é toda nossa: vou passar bonito à frente daqueles dois! O dia corre a nosso favor: vencidos, agora vencemos. <510> Vou para dentro, para que eu, agora, tendo vencido, tempere a outra moda aquilo que outro cozinheiro<sup>456</sup> já temperou. Para que, assim, aquilo que havia sido preparado, não seja preparado, e para que seja preparado, aquilo que não tinha sido preparado.

### ATO III

#### CENA I

#### LISIDAMO E ALCÉSIMO<sup>457</sup>

**LIS** – Agora vou ficar sabendo se você, Alcésimo, <515> banca<sup>458</sup> meu amigo ou meu inimigo: agora é hora de evidenciar as evidências, agora é hora de batalhar a batalha<sup>459</sup>. Porque estou apaixonado, você me repreende; poupe-me disso<sup>460</sup>! “Cabeça grisalha”, “idade imprópria”; poupe-me disso. “Você já tem esposa”; não venha com essa, poupe-me disso também.

**ALCÉSIMO** – Eu nunca vi alguém mais infeliz por conta do amor do que você. <520>

---

<sup>455</sup> *In noxia* (v. 507): tradução mais literal seria “em dano”, “em malefício”.

<sup>456</sup> *Alius coquos* (v. 511): nessa passagem surge novamente um uso metafórico para a imagem da culinária, antes empregada para designar a paixão amorosa (conferir versos 220-223). Como aponta Chiarini (p. 135), temos aqui a associação entre o cozinhar e o fazer poesia, entre o cozinheiro e o poeta, presente em outras obras de Plauto (cf. *Mil.* 208; *Per.* 52; *Ps.* 790-904) e até mesmo já em Aristófanes.

<sup>457</sup> Metro: setenários trocaicos.

<sup>458</sup> *Sis imago* (v. 515): segundo Chiarini (p. 138) *imago* era a máscara de cera colocada sobre a face do morto – prática reservada às famílias mais nobres. Metaforicamente, o termo indica uma identidade perfeita (para o uso do termo nesse sentido, conferir os versos 458 a 459 da peça *Anfitrião*).

<sup>459</sup> *Nunc specimen specitur, nunc certamen cernitur* (v. 516): temos recorrência dupla de *figura etymologica*, recurso, que segundo MacCary e Willcock (p. 156), é tipicamente plautino. Em *Báquides*, encontramos verso muito semelhante ao presente em *Cásina*: “*nunc, Mnesilochē, specimen specitur, nunc certamen cernitur*”, *Bac.* 399 (“agora, Mnesíloco, é hora de evidenciar as evidências, agora é hora de batalhar a batalha”).

<sup>460</sup> *Id ponito ad compendium* (v. 517): *compendium ponere*, usado coloquialmente, significa “poupar alguém (de problemas, esforços, etc)” (cf. *OLD*). Nossa opção se deve à tentativa tanto de criar uma tradução mais fluida, como de recuperar a brincadeira com o vocábulo do campo semântico da economia *compendium*, que pode significar “ganho” (cf. entrada 1 do *OLD*) ou “despesa” (cf. entrada do 2 do *OLD*) (cf. MacCary; Willcock, p. 156; Chiarini, p. 138).

**LIS** – Mande esvaziar a casa.<sup>461</sup>

**AL** – Por Pólux, com certeza, vou mandar todos os escravos e escravas da minha casa para a sua.

**LIS** – Você é muito mais do que esperto!<sup>462</sup> Mas veja se trata de fazer o que o melro<sup>463</sup> canta nos versos: “tratem de vir com comida, ou com o que quer que seja, como se estivessem indo a Sútrio.”<sup>464</sup>

**AL** – Vou me lembrar.

**LIS** – Certo. Agora certamente não existe nenhum esperto mais esperto que você. <525> Cuide de tudo. Eu vou logo até o fórum; já já estarei aqui.

**AL** – Bom passeio.<sup>465</sup>

**LIS** – Faça com que sua casa tenha voz.

**AL** – Por que isso?

**LIS** – Para que quando eu voltar, ela me chame.<sup>466</sup>

**AL** – Epa! Você é um homem digno de apanhar: faz muitas gracinhas.

**LIS** – De que me adiantaria estar apaixonado, se eu não fosse esperto ou gozador?<sup>467</sup> Mas não me faça ter que me preocupar com você.

**AL** – Vou ficar em casa o tempo todo. <530>

## CENA II

---

<sup>461</sup> *Fac uacent* (v. 521): como já apontamos, é comum em Plauto o uso perifrástico de *facere* “fazer” (neste verso, na forma imperativa, *fac*) sem a conjunção *ut* (cf. Chiarini, p. 78).

<sup>462</sup> *Nimium scite scitus es* (v. 522): tradução mais literal seria “você é espertamente esperto demais!”.

<sup>463</sup> *Merula* (v. 523): a palavra não é registrada nos manuscritos da peça, mas sua inserção no texto decorre de explicação por parte de Festo, baseada no verbo *cantat* (cf. MacCary; Willcock, p. 157; Chiarini, p. 138).

<sup>464</sup> A passagem (v. 524) é explicada por Festo (Lindsay, p. 406): durante a invasão da Gália, quando de uma marcha forçada para Sútrio, cidade na Etrúria, onde os romanos enfrentaram etruscos hostis, os soldados receberam ordens para levar provisões eles mesmos. Tal ordem de levar as provisões *quasi eant Sutrium* teria sido incorporada a um provérbio. Segundo Lindsay, esse provérbio se tornou parte de uma música popular, na qual seus dizeres foram atribuídos a um melro. Além disso, as palavras *cum cibo cum quiqui* soariam como o canto do pássaro (cf. MacCary; Willcock, p. 157; Chiarini, p. 139).

<sup>465</sup> *Bene ambula* (v. 526): literalmente, “ande bem”.

<sup>466</sup> *Fac habeant linguam tuae aedes (...) cum ueniam, uocent* (v. 527): há uma brincadeira com o verbo *uocare*, que, por ser uma forma alternativa do verbo *uacare* no latim arcaico, poderia significar tanto “convidar, chamar”, como “esvaziar, estar vazio” (cf. MacCary; Willcock, p. 158).

<sup>467</sup> Chiarini (p. 137) aponta a divergência entre o comportamento típico dos *adulescentes* apaixonados e o do velho Lisidamo. Segundo o estudioso italiano os jovens costumam se apresentar melancólicos e desconsolados por terem suas intenções amorosas geralmente frustradas, ao passo que o *senex amator* de *Cásina*, por enquanto, se mostra alegre e espirituoso.

## CLEÓSTRATA<sup>468</sup>

CLE – Por Cástor, era por isso que meu marido me pedia com tanta insistência para que eu me apressasse em chamar essa minha vizinha aqui para nossa casa<sup>469</sup>: assim estando a casa vazia para eles, levariam Cásina para lá. Agora não vou chamá-la por nada, para que não haja um lugar vazio para esses sem-vergonhas, bodes velhos<sup>470</sup>. <535>Mas eis que vem saindo o pilar do senado<sup>471</sup>, o defensor do povo, meu vizinho, aquele que proporciona local vazio para meu marido. Por Cástor, ele não vale nem o preço baixo pelo qual se vende uma medida de sal.<sup>472</sup>

## CENA III<sup>473</sup>

### ALCÉSIMO E CLEÓSTRATA<sup>474</sup>

---

<sup>468</sup> Metro: setenários trocaicos.

<sup>469</sup> MacCary e Willcock (p. 159) afirmam que o verso 531 é um iambo octonário e os demais (vv. 532-538), setenários trocaicos. Segundo os estudiosos ingleses, todos os editores alteram essa linha, transformando-a em um setenário trocaico para que o verso se encaixe na métrica do restante da cena. O resultado, no entanto, seria “ritmicamente pouco atrativo” (“rhythmically unattractive”).

<sup>470</sup> *Vetulis uerbecibus* (v. 535): o termo *ueruex* designa o “carneiro castrado” (cf. *OLD*). As metáforas envolvendo animais são recorrentes na peça (cf. vv. 550; 645; 811; 1017-1018).

<sup>471</sup> *Senati* (v. 536): forma alternativa do genitivo *senatus*.

<sup>472</sup> O sal era considerado item de baixo valor, daí a interpretação de MacCary e Willcock (p. 159) de que Cleóstrata compara o valor do vizinho Alcésimo ao de uma medida de sal, isto é, na opinião da *matrona* o velho não tem valor algum. As traduções adotadas pelos editores que consultamos foram: “par castor! Si l’on en donnait un boisseau de sel, il serait encore trop payé” (Ernout, p. 192); “good heavens, that creature would be dear at the price of a peck of salt” (Nixon, p. 61); “perdio, a dare in cambio un moggio di sale, non lo si pagherebbe a buon mercato!!” (Paratore, p. 173); “anche a venderlo al prezzo di un moglio di sale, sarebbe ancora troppo caro” (Chiarini, p. 143); e “palavra que ainda que ele fosse comprado por uma medida de sal, mesmo assim não seria barato” (Pereira do Couto, p. 73).

<sup>473</sup> Ernout divide a passagem que compreende os versos 531 a 562 em duas cenas (a primeira entre os versos 531 e 538 e a segunda entre os versos 539 e 562). Das edições que consultamos, apenas Pereira do Couto (p. 73), que afirma seguir a edição de Ernout, e Paratore (pp. 172-173) adotam o mesmo procedimento (embora não enumere as cenas de cada ato, o estudioso italiano separa as cenas por meio da indicação de quais personagens participam de cada uma delas). MacCary e Willcock (pp. 68-69), Nixon (pp. 58-61), Questa (p. 62) e Chiarini (pp. 142-147) apresentam a passagem como um *continuum*, que forma a segunda cena deste ato.

<sup>474</sup> Metro: setenários trocaicos.

**AL** – Estou admirado por não terem chamado daqui minha esposa; toda arrumada, ela espera, em casa, na expectativa de ser chamada ou não. <540> Mas lá vem a pessoa que acho<sup>475</sup> que vai chamá-la. Olá, Cleóstrata!

**CLE** – Olá, Alcésimo. Onde está sua mulher?

**AL** – Ela está lá dentro: espera para ver se você vai convidá-la. Seu marido me pediu que a enviasse lá para sua casa para ajudar. Quer que eu a chame?

**CLE** – Deixe ela lá: não quero que você faça isso<sup>476</sup>, ela deve estar ocupada.

**AL** – Ela está livre.

**CLE** – Não me importa: não quero incomodá-la. Mais tarde eu venho encontrá-la. <545>

**AL** – Não estão preparando as núpcias na sua casa?

**CLE** – Estou preparando e arrumando tudo.

**AL** – Então, não precisa de uma ajudante?

**CLE** – Já há o suficiente em casa. Depois que se realizarem as núpcias, eu venho encontrá-la. Agora tchau, e mande meus cumprimentos a ela.

**AL** – O que eu vou fazer agora? Infeliz, fiz um papel vergonhoso por causa daquele bode<sup>477</sup> inútil e desdentado, <550> que me enfiou nessa. Ofereço o trabalho da minha esposa para gente de fora, como se fosse para lambar pratos<sup>478</sup>. Aquela vergonha de homem me disse que sua esposa viria chamá-la aqui: ela se nega a incomodá-la. Mas, por Pólux, me admiraria se a coisa já não estiver cheirando mal a minha vizinha. Na verdade, quando penso comigo mesmo, por outro lado, acredito que, se ela desconfiasse de algo, teria vindo falar comigo. <555> Vou pra dentro para colocar o navio<sup>479</sup> de volta<sup>480</sup> na doca.<sup>481</sup>

---

<sup>475</sup> *Opino* (v. 541): no latim arcaico, registra-se tanto a forma ativa (*opino*) como a forma depoente do verbo *opinari* (cf. Lindsay, *op. cit.*, 1936, pp. 53-54).

<sup>476</sup> *Te nolo* (v. 544): MacCary e Willcock (p. 160) traduzem a sentença por “don’t bother”. Chiarini (p. 145) e Paratore (p. 173) adotam tal sentido e traduzem “non voglio disturbala”. Já os demais editores que consultamos parecem entender a expressão de maneira mais literal: Ernout (p. 192) adota a tradução “je ne veux pas”; Nixon (p. 61), “I don’t want her” e Pereira do Couto (p. 74), “não vale a pena”.

<sup>477</sup> *Hirqui* (v. 550): Lisidamo (e naquela situação também Alcésimo) já foi chamado de “bode” (*ueruex*, cf. v. 535) anteriormente. Chiarini (p. 144) afirma que se em *ueruex* predomina o tema da impotência, em *hircus* prevalece o tom do mau cheiro (a relação entre o animal e o odor aparece também no epílogo da peça (vv. 1016-1018)), associado à “velhice desdentada” (“sdentata ‘vecchiaia’”) de Lisidamo.

<sup>478</sup> *Catillatum* (v. 552): supino do verbo *catillare*, *i. e.*, “lambar pratos”. O verbo e também o substantivo *catillo* (“um limpador ou lambedor de pratos, um glutão”, cf. *OLD*) derivam do termo *catillus* (“prato”), diminutivo de *catinus* (“prato largo”) e não de *catulus* (“cachorrinho”) (cf. MacCary; Willcock, p. 161; Chiarini, p. 144).

<sup>479</sup> *Nauim* (v. 557): forma variante de *nauem*.

CLE – Agora este aqui foi enganado direitinho<sup>482</sup>. Como se apressam os velhos infelizes! Agora eu gostaria que meu marido, aquele zé-ninguém<sup>483</sup>, velho gagá<sup>484</sup>, aparecesse para que eu, depois de ter enganado este aqui, também engane o outro. <561> Minha vontade é criar uma intriga entre esses dois. Mas lá vem ele, caminhando devagar: ao vê-lo triste assim, pode-se até acreditar que seja honesto.

## CENA IV

### LISIDAMO E CLEÓSTRATA<sup>485</sup>

LIS – Na minha opinião, certamente é uma grande estupidez um homem apaixonado<sup>486</sup> se dirigir ao fórum no dia em que há, à disposição<sup>487</sup>, algo para amar. <565> Com isso, eu banquei o estúpido. Perdi meu dia, enquanto fazia as vezes de advogado<sup>488</sup> para certo

---

<sup>480</sup> *Rusum* (v. 557): variante arcaica de *rursum*. Segundo o *OLD*, a forma *rusum* era mais comum entre os autores de comédia antiga e os autores arcaizantes.

<sup>481</sup> *Vt subducam nauim rusum in puluinaria* (v. 557): segundo Chiarini (p. 145), *puluinaria* seria um trocadilho entre os termos *puluinar*, que designa “cama” ou “trono divino”, e *puluinus*, literalmente “travesseiro” ou “almofada”, mas tomado, aqui, em senso metafórico: um suporte de madeira para abrigar navios em ambiente seco (o *OLD* registra este sentido metafórico já no verbete referente ao substantivo *puluinar* (citando, inclusive a passagem plautina). Ernout (p. 193) adota a seguinte tradução: “je vais à la maison, remette mon vaisseau à l’abri em cale sèche”. Nixon (p. 63) opta por “I’ll go in and haul the ship back to her berth”. Chiarini (p. 145) traduz “rientrerò in casa, per rimettere a nanna la nave... sui paranchi...” e Paratore (p. 175), “ora me ne torno dentro e riconduco la mia nave sui paranchi della... camera da letto”. Pereira do Couto (p. 75) adota a tradução: “vou entrar para pôr o meu navio de novo em seco”.

<sup>482</sup> *Lepide ludificatus* (v. 558): a passagem já indica o clima de engano que começa a predominar na peça. Logo adiante, no verso 560, teremos outros termos relacionados ao ludíbrio (cf. *ludificem* e *delusi*).

<sup>483</sup> *Illum nihili* (v. 559): tradução mais literal seria “aquele homem de nenhum valor”.

<sup>484</sup> *Decrepitum* (v. 559): *decrepitus* designa literalmente alguém que perdeu a razão (pela idade), enfraquecido, decrépito (cf. *OLD*). Acreditamos que o adjetivo “gagá” possa dar essa mesma idéia.

<sup>485</sup> Metro: senários iâmbicos.

<sup>486</sup> *Amatorem* (v. 564): ao se autodenominar *amator*, o próprio Lisidamo se assume como um “velho amante”: o público familiarizado com as peças de Plauto pode perceber aqui referência a um tipo de personagem e de situações em que o esse tipo costuma se envolver.

<sup>487</sup> *In mundo* (v. 564): MacCary e Willcock (p. 162) trazem a indicação de Festo (Lindsay, p. 97) que afirma que *in mundo*, expressão registrada nove vezes em Plauto, é equivalente, no latim arcaico, à expressão *in promptu*. Acredita-se, em geral, que *in mundo* derive do adjetivo *mundus* (“limpo”, “claro”). No entanto, ainda segundo MacCary e Willcock (p. 162), Gulick (*Harvard Studies in Classical Philology*, 7, 1896, p. 242) sugere que, na verdade, tal expressão deriva do campo semântico dos augúrios: *mundus* seria usado tecnicamente no sentido de *templum*, ou seja, área delimitada do céu; logo, *in mundo* significaria “no horizonte”.

<sup>488</sup> *Aduocatus* (v. 567): Fraenkel (*op. cit.*, 1960, pp. 152 e ss.) vê aqui a representação da prática grega de ter como advogado um parente. Os romanos prefeririam um *patronus* para agir nas causas judiciais. Registra-se

parente meu, que, por Hércules, caso perdesse a causa, eu ficaria feliz por não ter sido chamado a advogar em vão para ele hoje. Pois, a meu ver, certamente convém que aquele que convoca um advogado <570> pergunte antes, se aquele que vai fazer as vezes de advogado, está a fim<sup>489</sup> ou não.<sup>490</sup> Se este se negar a se apresentar, que mande o que está com a cabeça nas nuvens<sup>491</sup> de volta para casa.<sup>492</sup> Mas veja só, minha esposa na frente de casa. Pobre de mim! Temo que ela não seja surda e tenha ouvido tudo. <575>

**CLE** – Por Cástor, para o seu azar<sup>493</sup>, eu ouvi.

**LIS** – Vou chegar mais perto. O que está fazendo, minha alegria?

**CLE** – Por Cástor, eu estava a sua espera.

**LIS** – Já está tudo pronto? Já trouxe aquela sua vizinha até nossa casa para lhe ajudar?

**CLE** – Eu a chamei, como você tinha mandado. <580> Só que aquele seu comparsa, um ótimo amigo, não sei porquê, insuflou-se contra sua esposa, e quando fui buscá-la, ele disse que não podia mandá-la.

**LIS** – Você tem um grande defeito: é pouco amável<sup>494</sup>.

---

ainda um *aduocatus* nas peças *Poênulo*, de Plauto, e *Formião*, de Terêncio. Na peça *Menecmos* (vv. 571 e ss.), diferentemente de *Cásina*, tem-se um *patronus* cuidando dos interesses de seu cliente (cf. MacCary; Willcock, p. 162).

<sup>489</sup> *Adsit animus* (v. 572): os personagens apaixonados das peças de Plauto costumam se definir como *exanimati*, literalmente “mortos” (cf. *Cas.* 573; *Cist.* 208). O tema da mente e do espírito, ambos definidos por *animus*, separados do corpo – isto é, enquanto os corpos estavam em determinado lugar, os pensamentos estariam longe dali – vai ser, mais tarde, temática comum dos elegíacos (cf. p. ex. as *Heroides* de Ovídio (OV. *Ep.* 18. 30)) (cf. Chiarini, p. 151).

<sup>490</sup> Entre os versos 570 e 572, ocorre a repetição constante de termos iniciados por *ad-*: *aduocatos* (v. 570); *aduocet* (v. 570); *adsitne* (v. 572); *adsit* (v. 572); *aduocet* (v. 572). Talvez essa ênfase explique (e reforce) a preferência do poeta pelo termo *aduocatus* nesta passagem, em detrimento de *patronus*, vocábulo que seria mais apropriado ao contexto romano.

<sup>491</sup> *Exanimatum* (v. 573): em nossa tradução tentamos manter a idéia de corpo e pensamentos fora de sintonia (cf. nota ao verso 572). MacCary e Willcock (p. 163) apontam que o termo ainda pode assumir o sentido mais literal de “morto”.

<sup>492</sup> Chiarini (p. 149) aponta a presença de procedimento retórico, segundo o autor, comum em Plauto, entre os versos 563 e 574: o *hysteron proteron*. De acordo com o estudioso italiano, tal elemento retórico é composto de três partes. A primeira é a apresentação de uma máxima universal (que, no caso de Lisidamo, é a afirmação de que o apaixonado que tem o amor à disposição não deve se desviar para o fórum, cf. vv. 563-566). Em seguida, apresentam-se explicações para tal afirmação, baseadas em experiência própria. Lisidamo argumenta, então, relatando seu próprio caso: ele fora chamado a advogar por um parente (cf. vv. 566-569). Por fim, retoma-se a máxima universal apresentada com uma variação, feita de “improviso”, sobre o tema do personagem: para Lisidamo, deve-se consultar o parente desejado como advogado para saber se ele quer ou não se apresentar para essa função.

<sup>493</sup> *Cum malo magno tuo* (v. 576): tradução mais literal seria “para o seu grande mal”.

<sup>494</sup> *Blanda* (v. 584): MacCary e Willcock (pp. 163-164) afirmam que *blanda* é o epíteto de meretriz (os editores indicam passagem de Ovídio (OV. *Am.* 1.15.18) justamente pelo fato de que tal profissão exigiria um

**CLE** – Maridinho<sup>495</sup>, cobrir de conversas doces os maridos alheios não é tarefa de matrona, mas sim de meretriz <585>. Vá lá e a chame você. Eu vou entrar para cuidar do que está por ser feito, meu maridinho.

**LIS** – Ande logo, então.

**CLE** – Está certo. Por Pólux, eu já meti um pouco de medo no coração desse aí. Hoje vou fazer desse apaixonado<sup>496</sup> um grande miserável. <590>

## CENA V

### ALCÉSIMO E LISIDAMO<sup>497</sup>

**AL** – Vou ver se o apaixonado voltou do fórum para casa, aquele louco<sup>498</sup> que enganou a mim e a minha esposa. Mas olha lá ele na frente da casa. Por Hércules, eu vou até você agora mesmo!

**LIS** – E eu, por Hércules, vou até você. O que você está dizendo, homem sem nenhum valor? Do que eu lhe encarreguei? O que eu pedi para você?

**AL** – O que é? <595>

**LIS** – Nossa! Como você deixou a casa vazia para mim! Como trouxe sua esposa aqui até a minha casa! Por causa de você estou perdido, eu e a oportunidade: satisfeito?

**AL** – Ah! Vá se enforcar<sup>499</sup>! Mas você mesmo tinha dito que sua esposa iria chamar minha esposa. <600>

**LIS** – De fato! Ela disse que ela mesma foi chamá-la e disse que você é que não a enviou.

---

comportamento sempre “doce” com os clientes, a fim de se obter presentes e meios de sustento. Veremos que Cleóstrata parece, de fato, associar o termo ao comportamento das meretrizes (cf. vv. 585-586).

<sup>495</sup> *Mi uir* (v. 586): o vocativo parece usado sarcasticamente no contexto. Daí, usarmos um diminutivo na tradução.

<sup>496</sup> *Amasium* (v. 590): segundo o *OLD*, *amasius* designa um “amante” (em português, temos o vocábulo “amáσιο” com mesmo significado). MacCary e Willcock (p. 164) trazem a definição de Osbernus, autor de um glossário de latim medieval, para o termo: “aquele que ama sem moderação ou ainda que é amado destemperadamente” (“*ille qui immoderate amat, uel etiam qui intemperate amatur*”).

<sup>497</sup> Metro: senários iâmbicos.

<sup>498</sup> *Larua* (v. 592): segundo MacCary e Willcock (p. 164) o termo tem o sentido de “louco” (“madman”), “possuído pelo mal” (“possessed by devils”).

<sup>499</sup> *Quin tu suspendis te?* (v. 595): *suspendo* pode denotar o ato de se pendurar na forca (cf. *OLD*). Em outras passagens da peça, tal ato já foi mencionado (cf. vv. 111, 424).

**AL** – Mas<sup>500</sup> ela mesma me disse que não precisava do trabalho dela.

**LIS** – Mas ela mesma me enviou para que eu viesse chamá-la.

**AL** – Mas pra mim tanto faz.

**LIS** – Mas você está me arruinando.

**AL** – Mas isso é bom.<sup>501</sup> <605>

**LIS** – Mas ainda vou durar um pouquinho mais.

**AL** – Mas desejo a você...

**LIS** – Mas...

**AL** – Algo pesaroso.

**LIS** – Mas eu vou fazer isso com prazer. É hoje que não vai ter mais “mas” para você do que para mim.

**AL** – Mas, por Hércules, que por fim os deuses lhe destruam.

**LIS** – E agora? Você vai mandar sua esposa pra minha casa? <610>

**AL** – Leve-a e vá para o inferno com ela, com a sua<sup>502</sup> e também com a sua amante. Vá e se preocupe com outras coisas. Agora, vou mandar minha esposa ir daqui, passando pelo jardim<sup>503</sup>, até a sua esposa.

---

<sup>500</sup> *Quin* (v. 601): esta é a primeira ocorrência do termo *quin* na seqüência que se dá nos próximos seis versos, nos quais é registrado outras onze vezes. Uma repetição cômica semelhante se apresenta na peça *O cabo* (cf. a repetição de *licet* entre os versos 1212 e 1227, e *censeo* entre os versos 1269 e 1279). Visto que *Cásina* e *O cabo* teriam como modelo peças de Dífilo, para MacCary e Willcock (p. 165) tal fato pode indicar que esse recurso já estaria presente no modelo difileano, embora seja possível verificá-lo em outras peças (como, por exemplo, *Trinumo*) que não teriam como modelo obras de tal poeta grego. Ao traduzir, procuramos manter a repetição enfática, adotando a conjunção “mas” do português.

<sup>501</sup> Segundo MacCary e Willcock (p. 165), não há indicação de alternância de enunciadores entre os versos 605 e 609 nos manuscritos A e P. Tem-se, então, uma longa fala de Alcésimo, repleta das ocorrências de *quin*, que se sobrepõem hilariamente (segundo Dousa, cf. MacCary; Willcock, p. 165). Bothe, no entanto, propôs uma leitura diferente dividindo a seqüência entre falas de Alcésimo e Lisidamo. A opção de Bothe é reproduzida pelos editores que consultamos, com exceção de MacCary e Willcock (cf. Ernout, p. 196, Nixon, p. 66, Paratore, p. 176, Chiarini, p. 156, Questa, p. 67, Pereira do Couto, pp. 78-79).

<sup>502</sup> *Cum | hac, cum | istac* (v. 612): o duplo hiato, motivo de discussão entre estudiosos (cf. MacCary e Willcock, p. 166) pode indicar, como afirma Chiarini (p. 157), a ênfase nas palavras de Alcésimo, ditas de forma bem destacada, sílaba a sílaba, que pede, irritado, que Lisidamo leve tanto Mírrina quanto a própria mulher deste de uma vez.

<sup>503</sup> *Per hortum* (v. 613): Mírrina passaria diretamente da casa de Alcésimo à casa de Lisidamo, por um acesso pelo jardim. Segundo Chiarini (p. 154) esse tipo de situação, na qual um personagem se deslocaria pelo palco sem ser visto pelo público, seria exigida aqui porque Mírrina e Alcésimo seriam interpretados pelo mesmo ator (sobre a divisão de papéis entres os atores em *Cásina*, cf. Chiarini, p. 51). Para o editor italiano, tal recurso ainda permite que a ação se desenrole rapidamente neste ponto. Mal Lisidamo termina de se lamentar sobre a falta de sorte nas tentativas de realizar seus desejos e o velho já percebe a confusão instaurada em sua casa (v. 619).

LIS – Agora sim você está sendo meu amigo do peito<sup>504</sup>. <615> Sob qual presságio eu devo dizer que esse amor me foi dado? Ou que ofensa fiz eu, vez alguma, contra Vênus<sup>505</sup> para que tantos atrasos aparecessem diante dos meus amores? Epa! Que tipo de gritaria é essa em nossa casa? <620>

## CENA VI

### PARDALISCA E LISÍDAMO<sup>506</sup>

PARDALISCA<sup>507</sup> – Estou aniquilada, aniquilada estou! Toda, toda acabada! Morto de medo está o meu coração, tremem os membros desta infeliz<sup>508</sup>. Não sei onde reunir ou reclamar socorro, reforço, asilo, ajuda ou recursos para mim. Tamanhas coisas admiráveis feitas<sup>509</sup> de modo admirável, <625> audácia nova e intocada<sup>510</sup>, há pouco vi lá dentro.<sup>511</sup>

---

<sup>504</sup> *In germanum modum* (v. 615): literalmente, “de modo genuíno”, “real” (cf. entrada 3 do *OLD*).

<sup>505</sup> *Erga Venerem* (v. 617): segundo Chiarini (p. 159), temos aqui *topos* comum dos clássicos: a ira perseguidora de uma divindade ofendida (exemplos são a ira de Poseidon contra Ulisses na *Odisséia*, de Juno contra os troianos foragidos na *Eneida*). Tal *topos* adquire, contudo, conotação paródica ao ser colocado na boca de um velho de comédia ardendo de amor.

<sup>506</sup> Metro: cantos polimétricos.

<sup>507</sup> Este monólogo de Pardalisca (vv. 621-627), em versos créticos (cf. análise métrica da edição de Ernout), é apontado, por diversos estudiosos, como paratrágico. Ernout (p. 197) afirma que a paródia do estilo trágico é perceptível e que o trecho pode ser comparado ao monólogo de Brômia em Anfirião (*Am.* 1053-1075). MacCary e Willcock (p. 170) comparam o trecho à cena, típica de tragédia, da entrada de uma figura feminina transtornada e ainda lembram a semelhança entre a passagem plautina e o lamento de Andrômaca num trecho de Ênio (cf. Jocelyn, vv. 81 e ss.). Nesse sentido, aponta-se ainda a semelhança com a fala de Palestra na peça plautina *O Cabo* (“é agora que eles nos tem em seu poder privadas de todos os recursos ou meios, sem auxílio, sem proteção” (*nunc id est cum omnium copiarum atque opum, | auxili, praesidi uiduitas nos tenet, Rud.* 664-665)). Chiarini (p. 160) também reitera tais comparações e ainda afirma que, em *Cásina*, a paródia não decorre apenas do estilo – caracterizado lingüisticamente – mas também é evocado pelo tema, visto que os fatos narrados por Pardalisca seriam, em sua essência, trágicos (a suposta loucura da escrava Cásina, as ameaças com a espada). Cabe ainda mencionar a sugestão do Prof. Dr. José Eduardo Lohner, feita por ocasião da defesa dessa pesquisa de Mestrado, que vê na passagem um esquema muito típico dos relatos de mensageiro, presente, sobretudo, nas peças de Sêneca: diante da solicitação do relato, manifesta-se resistência e hesitação, com alegação de consternação e horror, seguida de reiteração da solicitação, tendo então início o relato.

<sup>508</sup> *Cor metu mortuumst, membra miserae tremunt* (v. 622): a expressão de horror e medo é um lugar-comum épico-trágico (cf., p. ex., VERG. *A.* 2, 120 ss.; 6, 54 ss.; 7, 446; OV. *Met.* 1, 548; 3, 40).

<sup>509</sup> *Factu* (v. 625): supino passivo, refere-se à *mira*.

<sup>510</sup> *Integram audaciam* (v. 626): MacCary e Willcock (p. 170) e Chiarini (p. 162) apontam o sentido de “nunca ouvido, inédito” para o adjetivo *integer* na passagem. Optamos por tentar nos aproximar mais do sentido de “algo ainda não tocado” (lembrando que *integer* tem em sua raiz o verbo *tangere*, que, por sua vez, denota “tocar”). *Integer* pode ter ainda o sentido de “imaculado, virtuoso” (cf. *OLD*).

Tome cuidado, Cleóstrata! Afaste-se dela, eu imploro, para que ela, em ira exasperada, não lhe faça<sup>512</sup> nada de mal. Afastem a espada dessazinha<sup>513</sup> que está fora de si<sup>514</sup>.

**LIS** – Mas o que está acontecendo? Por que ela saiu sobressaltada<sup>515</sup> para cá e com medo?

<630> Pardalisca!

**PAR** – Estou perdida! De onde vem o som que invade<sup>516</sup> minhas orelhas?<sup>517</sup>

**LIS** – Olhe logo para mim.

**PAR** – Ó meu dono<sup>518</sup>...

**LIS** – O que há com você? Por que está com medo?

**PAR** – Estou perdida!

**LIS** – O quê? Perdida?

**PAR** – Estou perdida e também você está perdido.

**LIS** – Ih... perdido? Como assim?

**PAR** – Pobre de você!

**LIS** – Pelo contrário, você é que é.

---

<sup>511</sup> O trabalho elaborado com recursos sonoros é abundante nesses versos (vv. 621-625). No verso 621, nota-se a repetição das palavras *nulla... nulla; tota, tota*. No verso seguinte (v. 622), repetem-se as consoantes “m” e “t”, o que de certa maneira pode sugerir o tremor anunciado dos membros (*metu mortuumst, membra miserae tremunt*). No verso 624, temos, novamente, a presença de aliteração, dessa vez em “p” (*opum copiam comparem aut expetam*). A repetição da consoante “m” marca o verso 625 (*modo mira miris modis*), em que se nota também a sequência de termos com o mesmo número de sílabas (todas as palavras têm 2 sílabas). Notamos ainda a assonância em “i” presente no verso 623: *auxili, praesidi, perfugi*. Em um trecho que, segundo estudiosos (MacCary e Willcock (p. 170); Ernout (p. 197); Chiarini (pp. 160-161)), paródia a tragédia, a presença de tantos recursos parece enfatizar a brincadeira com o tal gênero poético.

<sup>512</sup> *Faxit* (v. 628): subjuntivo arcaico sigmático (equivalente à forma clássica *fecerit*).

<sup>513</sup> *Isti* (v. 629): parece-nos que o pronome aqui não tem função dêitica, já que Cásina não estaria em cena. Assim, a escolha de *iste* ressaltaria uma possível conotação depreciativa na fala de Pardalisca.

<sup>514</sup> MacCary e Willcock (p. 170) retomam a indicação de Bothe: este verso, em tetrâmetro coriambo tem um efeito de excitação. O verso também guarda certa semelhança, no que diz respeito ao léxico, com passagem de *Menecmos* (“se você não fosse péssima, nem tola, nem indomável e estivesse fora de si” (“*ni mala, ni stulta sies, ni indomita imposque animi, Men.*, 110)).

<sup>515</sup> *Exanimata exsiluit* (v. 630): tradução mais literal seria “ela saltou de lá” (*exsiluit*, perfeito de *exsilire*, composto de *ex* e *salio*, que significa “saltar”; cf. *OLD*). Em nossa opção tentamos recuperar a idéia do salto ao traduzir *exanimata* (“sem alma”, i. e. “fisicamente exausta” (cf. sentido 2 do verbete no *OLD*)) pelo termo “sobressaltada”. Em outras passagens da peça, vimos que o adjetivo *exanimatus*, quando usado na caracterização de um *amans*, passa a ter outro sentido (cf. nota ao verso 572).

<sup>516</sup> *Vsurpant* (v. 631): o verbo *usurpare*, que faz parte do vocabulário jurídico, denota a “ação de tomar algo de alguém sem permissão judicial” (cf. *OLD*). Em nossa tradução, optamos pelo termo “invadir”, que, de certa forma, também remete ao âmbito jurídico.

<sup>517</sup> *Vnde meae usurpant aures sonitum* (v. 631): MacCary e Willcock (p. 171) afirmam que a “expressão pomposa” (“turgid phrase”) sugere novamente um tom de paródia de tragédia.

<sup>518</sup> *Ere mi* (v. 632): segundo Chiarini (p. 163), que segue Hoffman (*Lateinische Umgangssprache*, da década de 50, em sua tradução italiana *La lingua d'uso latina*, 1985, p. 296), a forma mais esperada seria *mi ere*.

**PAR** – Por favor, me segure pra eu não cair.

**LIS** – Seja lá o que for, me fale logo!

**PAR** – Por favor, me segure pelo peito<sup>519</sup>, <635.636> abane<sup>520</sup> com o pálio.

**LIS** – Tenho medo do que pode ser essa história, a não ser que essa aí se confunda graças à pura<sup>521</sup> flor do Líbero<sup>522</sup>. <639.640>

**PAR** – Por favor, me segure pelas orelhas<sup>523</sup>.

**LIS** – Vá para o inferno!<sup>524</sup> Seu peito, suas orelhas, sua cabeça... e o raio que a parta<sup>525</sup>! Pois se eu não souber logo de você o que acontece, vou esmigalhar<sup>526</sup> o seu cérebro com isto<sup>527</sup>, sua víbora<sup>528</sup>, já que até agora você me ludibria<sup>529</sup>. <645>

**PAR** – Meu dono.

**LIS** – O que quer, você, minha escrava?<sup>530</sup>

---

<sup>519</sup> *Contine pectus* (vv. 635-636): MacCary e Willcock (p. 171) sugerem a tradução “hold me up” e apresentam a escolha de Nixon (p. 69) “put your hands round my waist”. Chiarini (p. 163) e Paratore (p. 179) optam por “reggimi il petto”. Ernout (p. 198) adota a tradução “soutiens-moi la poitrine” e Pereira do Couto (p. 81), “segure-me pelo peito”.

<sup>520</sup> *Face uentum* (vv. 637.638): literalmente, “faça vento”.

<sup>521</sup> *Meraco* (vv. 639.640): o adjetivo *meracus*, “puro”, derivado de *merus*, “vinho puro” (isto é, não misturado à água), faz referência ao hábito romano de beber vinho mesclado à água (cf. MacCary; Willcock, p. 171; Chiarini, p. 163).

<sup>522</sup> *Flore Liberi* (vv. 639.640): “flor do Líbero” é a perífrase com que Plauto denomina aqui o vinho. Líbero seria uma divindade itálica que, entre os poetas, aparece simplesmente como equivalente de Dioniso, deus grego do vinho (cf. Grimal, p. 318) A expressão aparece também na *Cistelária*: “eu me fartei de vinho” (“*me compleui flore Liberi*”, *Cist.* 127) (cf. MacCary e Willcock, p. 171; Pereira do Couto, p. 81).

<sup>523</sup> *Optine auris* (v. 641): curiosamente a posição de quem “segura pelas orelhas” seria a mesma de quem beija (cf. MacCary e Willcock, p. 171; Chiarini, p. 163). MacCary e Willcock, embora afirmem que com essa brincadeira Pardalisca extrairia a maior comicidade possível da cena, não justificam tal hipótese. Uma possibilidade é que os editores relacionem a comicidade à provável conotação erótica, ligada à posição física dos personagens em cena.

<sup>524</sup> *I in malam a me cruce[m]* (v. 641): uma tradução mais literal seria “vá para a destruição, longe de mim”. Ernout (p. 198) traduz a expressão por “va te faire pre[n]dre au diable”. Paratore (p. 181) opta por “ma va’ al diavolo”. A tradução de Chiarini (p. 163) é “ma va’ a farti impiccare” e a de Nixon (p. 71) “get to the deuce away from me”. Por fim, a opção de Pereira do Couto (p. 82) é “vai para o diabo que te carregue”.

<sup>525</sup> *Perduint* (v. 642) é a forma alternativa arcaica para *perdant*, subjuntivo presente (cf. MacCary e Willcock, p. 171; Chiarini, p. 163).

<sup>526</sup> *Dispercutiam* (v. 644): único registro do verbo *dispercutire*, composto de *dis* + *percutio* (“bater com força”) (cf. MacCary; Willcock, p. 171; Chiarini, p. 164).

<sup>527</sup> *Hoc* (no final do verso 643): os editores afirmam que o pronome *hoc* faz referência ao bastão que Lisidamo portaria (cf. MacCary e Willcock, p. 171; Chiarini, p. 164; Pereira do Couto, p. 82). O bastão em si (*scipio*) só vai ser mencionado no verso 975 da peça.

<sup>528</sup> *Excetra* (v. 644): o termo, que, literalmente, designa “uma espécie de cobra” (cf. *OLD*, sentido a), também é usado como ofensa em *Psêudolo* (*Ps.* 218) (cf. MacCary; Willcock, p. 171).

<sup>529</sup> *Ludibrio* (...) *habuisti* (v. 645): uma tradução mais literal seria “você me tratou como uma brincadeira”. A expressão aparece novamente no verso 868 da peça.

**PAR** – Você está furioso demais.

**LIS** – Você diz isso cedo demais<sup>531</sup>. Mas seja lá o que for, me diga, resumindo em poucas palavras: que espécie de tumulto aconteceu lá dentro?

**PAR** – Você já vai saber<sup>532</sup>. Escute. Lá na nossa casa, agora há pouco <650>, sua escrava começou a tramar coisas más, muito más, que não convêm aos costumes<sup>533</sup> áticos.

**LIS** – Como assim!?

**PAR** – O temor paralisa-me as palavras na língua<sup>534</sup>.

**LIS** – Posso saber de você o que se passa?

**PAR** – Vou dizer. Sua escrava, aquela que você quer dar como esposa ao seu caseiro <655>, ela, lá dentro...

**LIS** – Lá dentro, o quê? O que é?

**PAR** – Ela imita os maus costumes dos maus: ameaça<sup>535</sup> seu marido de certas coisas; a vida...

**LIS** – O que é que tem?

**PAR** – Ah!<sup>536</sup>

---

<sup>530</sup> *Quid uis, mea tu ancilla?* (v. 646): tentamos reproduzir em português a ordem, menos usual, presente no original latino.

<sup>531</sup> *Numero* (v. 647): ablativo de *numerus*, literalmente, “quantidade numérica” (cf. *OLD*), usado adverbialmente no latim arcaico. Alguns gramáticos (Festo e Nônio) afirmam que o termo significa “rapidamente” ou “muito rapidamente” (MacCary e Willcock, p. 172), donde o sentido adotado por parte dos editores que consultamos: “e lo dici troppo presto” (Paratore, p. 181), “you’re saying that too soon” (Nixon, p. 71). Os demais editores apresentam traduções com outro sentido, mas bem semelhantes entre si: “e non hai ancor visto il meglio” (Chiarini, p. 165), “ainda não viste nada” (Pereira do Couto, p. 82), “tu n’as encore rien vu” (Ernout, p. 198). MacCary e Willcock (p. 172) ainda afirmam que o termo pode ter o sentido de “precisamente” ou “exatamente”; significado que também parece adequado à passagem.

<sup>532</sup> *Scibis* (v. 649): essa forma de futuro do indicativo do verbo *scire*, “saber”, (a qual no latim clássico seria *scies*) aparece, (conjugada nas diferentes pessoas) pelo menos mais trinta vezes em Plauto (cf., p. ex., *As*. 28; *Epid*. 286, 656; *Men*. 386, 808; *Mer*. 1017).

<sup>533</sup> *Disciplinam* (v. 652): o termo latino *disciplina* pode significar tanto a conduta obtida através de um ensinamento (pedagógico ou filosófico, por exemplo), como a conduta moral (cf. *OLD*).

<sup>534</sup> *Timor praepedit dicta linguae* (v. 654): Chiarini (p. 160) aponta o verso como mais um “precioso tragicismo” (“prezioso tragicherie”) de Plauto. MacCary e Willcock (p. 172), no mesmo sentido, afirmam que a linguagem empolada sugere paródia de tragédia (citando Haffter: *Untersuchungen zur Altlateinischen Dichtersprache*, 1934, p. 89). Adiante, no verso 704, Lisidamo imitará essa fala de Pardalisca.

<sup>535</sup> *Interminatur* (v. 657): *interminari* é intransitivo em Plauto. Assim, *uitam* não pode ser tomado como complemento de tal verbo, sendo o acusativo entendido, então, como o início de uma sentença dependente do verbo *interminor*. O sentido da frase toda só será compreendido após a interrupção de Lisidamo (cf. MacCary; Willcock, p. 172).

<sup>536</sup> *Ah!* (v. 659): Chiarini (p. 165), seguindo Hoffman, afirma que a exclamação denota angústia e surpresa desagradável.

**LIS** – O que é?

**PAR** – Ela diz que quer tirar sua vida. Uma espada...

**LIS** – Como?

**PAR** – Uma espada...

**LIS** – O que tem essa espada? <660>

**PAR** – Ela tem uma.<sup>537</sup>

**LIS** – Pobre de mim! Por que ela a tem?

**PAR** – Ela persegue todo mundo pela casa, não deixa ninguém se aproximar dela: assim, todos ficam quietinhos de medo<sup>538</sup>, embaixo das arcas e debaixo das camas escondidos.

**LIS** – Já era, estou morto. <665> Que mal a atingiu tão de repente?

**PAR** – Ela enlouqueceu.

**LIS** – Acho que eu sou um homem extremamente desgraçado!

**PAR** – Isso porque você não sabe o que ela disse hoje...

**LIS** – Isso eu quero saber! O que ela disse?

**PAR** – Escute. Ela jurou por todos os deuses e deusas <670> matar<sup>539</sup> aquele que se deitar com ela esta noite.<sup>540</sup>

**LIS** – Ela vai me matar?

**PAR** – Acaso isto tem alguma coisa a ver com você?

**LIS** – Ih...

**PAR** – O que é que você tem com ela?

**LIS** – Eu me enganei: quis dizer, ela vai matar “o caseiro”.<sup>541</sup>

---

<sup>537</sup> Até o verso 660, tinha-se o metro baquíaco. Há então uma mudança, que abrange apenas os versos 660 e 661, para anapestos, mais rápidos; em seguida, volta o metro baquíaco (cf. análise métrica de Ernout, p. 231). Segundo MacCary e Willcock (p. 172), que se apóiam em Maurach, essa mudança indicaria excitação na fala dos personagens.

<sup>538</sup> *Metu mussitant* (v. 665): a aliteração em “m” parece significativa, haja vista o possível valor onomatopaico de *mussitare* (cf. *OLD*).

<sup>539</sup> *Occisurum* (v. 671): infinitivo futuro indeclinável. No latim da época de Plauto, uma das formas de futuro era constituída pela terminação indeclinável – *urum*. Essa forma apontaria para um infinitivo futuro impessoal (cf. Lindsay, *op. cit.*, 1936, p. 76).

<sup>540</sup> Segundo Chiarini (p. 161) a suposta promessa de Cásina de matar qualquer um que se deitasse com ela alude ao episódio mitológico das Danaides, que mataram seus maridos na noite de núpcias, explorado, por exemplo, na tragédia de Ésquilo, *As Suplicantes* (cf. Grimal, p. 126). Ao mesmo mito já se teria aludido na passagem em que se narra o castigo que Olímpio, depois de casar com Cásina, aplicaria em Calino (vv. 121-123).

**PAR** – Você sabe fugir da raia.<sup>542</sup> <675>

**LIS** – Mas ela me ameaça?

**PAR** – Com você, ela está furiosa, mais do que com qualquer um.

**LIS** – Por quê?

**PAR** – Porque você, segundo ela, a dá<sup>543</sup> como esposa a Olímpio. Ela não vai permitir que perdue até amanhã nem a sua vida, nem a dela própria, ou a do marido. Fui enviada até aqui para dizer isto a você <680>: que tome cuidado com ela.

**LIS** – Estou perdido! Por Hércules, sou um miserável.

**PAR** – É o que você merece.

**LIS** – Não há e nunca houve um velho apaixonado<sup>544</sup> mais miserável do que eu.

**PAR** – Eu prego uma peça<sup>545</sup> direitinho nele: <685> pois esses fatos que relatei, relatei-lhe todos falsos. Minha dona e a vizinha aqui do lado inventaram este engano<sup>546</sup>: eu fui enviada aqui para pregar esta peça.<sup>547</sup>

---

<sup>541</sup> Segundo Taladoire (*op. cit.*, 1957, p. 187), esse tipo, entre vários outros, de “correção” (*correptio*), denominada pelo estudioso como “retificação verbal por parte de um personagem” é recurso comum em Plauto.

<sup>542</sup> *Sciens de uia in semitam degredire* (v. 675): uma tradução mais literal seria “você sabe sair do caminho e ir para um atalho”. Optamos pela expressão “fugir da raia”, familiar ao português brasileiro hodierno, visto que ela mantém, de certa forma, a idéia de se desviar de um determinado caminho. MacCary e Willcock (pp. 174-175) atribuem tal sentido para a expressão nesses versos, mas afirmam que o uso, na própria peça *Cásina*, de *uiam* no verso 369 (*redii uix ueram in uiam*) e *semitam* no verso 469 (*in rectam redii semitam*) demonstra que os dois termos podem indicar, a depender do contexto, um “caminho correto”.

<sup>543</sup> *Des* (v. 677): Pardalisca supostamente reproduziria a fala da própria *Cásina*, que estaria dentro da casa. Essa é a razão para o uso do subjuntivo do verbo *dare* e o uso do pronome *se* (v. 678,679), indicando discurso indireto livre (com a omissão dos *uerba dicendi*). Tentamos retomar essa atribuição do discurso a um terceiro usando a expressão “segundo ela”.

<sup>544</sup> *Senex...amator* (v. 684): mais uma vez o próprio velho se define como *amator*. É digno de nota o fato de que nesta passagem o adjetivo *amator* caracteriza o termo *senex*, diferente do que ocorrera no verso 564, no qual o adjetivo acompanhava a palavra *hominem* (mesmo que a referência fosse o próprio velho). O adjetivo *amator* aparece associado ao velho nos versos 155, 459, 564, 591, 684, 959.960, 969. Sobre a caracterização de Lisidamo como *senex amator*, conferir o item “Personagens de *Cásina* e o repertório plautino”.

<sup>545</sup> *Ludo ego hunc facete* (v. 685): há na passagem uma brincadeira com dois sentidos do verbo *ludere*: o sentido de fazer uma brincadeira verbal, uma “pegadinha” (cf. sentido 7 do verbete *ludo* no *OLD*) e o sentido de representar em peça teatral (cf. sentido 6 do mesmo verbete no *OLD*). Ao traduzir, adotamos a expressão “pregar uma peça” que mantém, de certa forma, os dois sentidos. Sobre as referências ao teatro em *Cásina*, conferir o item “*Cásina* ilusória”

<sup>546</sup> *Dolum* (v. 687): no vocabulário plautino, o termo *dolus* freqüentemente faz referência aos planos bolados pelos escravos para enganar os rivais (cf., por exemplo, a ária de Crísalo, em *Báquides*: “com enganos engenhosos, eu impeli e obriguei o velho calejado a acreditar em tudo” (“*callidum senem callidis dolis /compuli et perpuli mi omnia ut crederet*”, *Bac.* 643-644).

**LIS** – Ô<sup>548</sup>, Pardalisca!

**<PAR>** – O que é?

**LIS** – É...

**PAR** – O quê?

**LIS** – É uma coisa que quero lhe perguntar.

**PAR** – Você está me atrasando.

**LIS** – E você está me deprimindo.<sup>549</sup> <690> Mas, agora Cásina ainda tem uma espada?

**PAR** – Tem, não uma, mas duas!

**LIS** – O quê? Duas?

**PAR** – Ela diz que hoje vai matar você com uma e o caseiro com a outra.

**LIS** – Sou o mais morto de todos que vivem. Acho que o melhor seria vestir uma couraça.  
<695> E minha esposa? Não veio? Não arrancou dela a espada?

**PAR** – Ninguém ousa se aproximar.

**LIS** – Ela tem que convencê-la!

**PAR** – Está conversando. Cásina diz que não vai largar as armas de jeito nenhum a não ser que ela tenha certeza de que não será dada ao caseiro.

**LIS** – Mesmo contra sua vontade, porque ela não quer, hoje ela vai se casar. <700> Pois por que eu não levaria até o fim aquilo que eu comecei: que ela se case comigo... quis dizer, com nosso caseiro?

**PAR** – Você se engana tantas vezes.<sup>550</sup>

**LIS** – O temor paralisa as palavras<sup>551</sup>. De verdade, eu lhe peço: diga a minha esposa que eu estou pedindo que convença<sup>552</sup> a outra <705> a largar a espada para que eu possa entrar em casa.

---

<sup>547</sup> Chiarini (p. 170) aponta os versos 685-688 como o “núcleo metateatral” da cena. A brincadeira com a semântica do verbo *ludere*, já iniciada por Cleóstrata (cf. *ludificatus est* (v. 558) e *ludificem* (v. 560)), é retomada e continua na fala de Pardalisca (cf. *ludere* no verso 688).

<sup>548</sup> *Heus* (v. 688): Chiarini (p. 167) retoma a observação de Hofmann (*La Lingua d’Uso Latina*, 1985, p. 116) sobre o uso de *heus*, considerado um tipo de vocativo não muito refinado.

<sup>549</sup> *Moram offers* (...) *offers maerorem* (v. 690): *maeror* significa literalmente “dor, pesar” (cf. *OLD*). Há aqui brincadeira que envolve tanto a semelhança sonora entre as expressões *moram offers* e *offers maerorem*, como a disposição quiástica das palavras. Segundo MacCary e Willcock (p. 175) *offers maerorem* é expressão inventada.

<sup>550</sup> *Saepicule, peccas* (v. 703): Lisidamo já recebera crítica muito semelhante da parte de Cleóstrata (cf. v. 369).

**PAR** – Vou dar o recado.

**LIS** – E você vai convencer.

**PAR** – E eu vou convencer.

**LIS** – Mas você vai convencer com palavras doces, como você está calejada de fazer. Mas escute! Se você conseguir isso, vou lhe dar tamancos<sup>553</sup> e um anel de ouro no seu dedo<sup>554</sup> e muitas outras coisas.

**PAR** – Vou me empenhar.

**LIS** – Tente conseguir.

**PAR** – Agora vou <715>, a não ser que você queira me retardar mais.

**LIS** – Vá e cuide de tudo. Mas lá vem meu ajudante<sup>555</sup> voltando das compras! Lidera uma comitiva.<sup>556</sup>

## CENA VII

### OLÍMPIO, LISIDAMO E CITRIÃO<sup>557</sup>

**OL** – Ei, ladrãozinho<sup>558</sup>, veja se mantém essas garras<sup>559</sup> na linha<sup>560</sup>.

---

<sup>551</sup> *Timor praepedit lingua* (v. 704): Lisidamo brinca usando quase as mesmas palavras que Pardalisca havia usado no verso 653.

<sup>552</sup> Entenda-se: que Cleóstrata convença Cásina.

<sup>553</sup> *Soleas* (vv. 708.709): temos novamente a ocorrência bem próxima de termos com grafia semelhante, mas de significado distinto. No verso 707, tem-se *soles*, forma do verbo *solere* que significa “estar acostumado” e, no verso 708.709, *soleas* acusativo de *solea*, que designa “sandália”. Os mesmos termos já foram mote de uma brincadeira no verso 495.

<sup>554</sup> *Soleas tibi dabo, et anulum in digito aureum* (vv. 708-712): segundo MacCary e Willcock (p. 176) o presente de Lisidamo, *soleae* (e não *sculponeae*, os calçados mais típicos de escravos) e um anel de ouro, pode sugerir a liberdade para Pardalisca. Chiarini (p. 169) ainda traz um apontamento de Jachmann (*Plautinisches und Attisches*, 1931, p. 119) que afirma que a menção ao anel poderia ser uma brincadeira com a importância desse objeto de reconhecimento no modelo de Dífilo.

<sup>555</sup> *Adiutor* (v. 719): uma das acepções do termo *adiutor* é de “ator coadjuvante” (cf. *OLD*; Chiarini, p. 170).

<sup>556</sup> Segundo MacCary e Willcock (p. 176), nos manuscritos, o verso 719 vem antes da rubrica de mudança de cena, embora sua métrica seja igual aos versos de abertura da cena seguinte. Ainda segundo os editores, a confusão se dá porque as rubricas nos manuscritos serviriam, primariamente, para indicar a entrada de novos personagens – resultando na marcação errônea do fim da cena.

<sup>557</sup> Metro: cantos polimétricos.

<sup>558</sup> *Fur* (v. 720): na comédia plautina, é comum os cozinheiros serem representados como ladrões. Esse *topos*, já presente na comédia nova grega, é um tema extenso da peça *Aululária*, por exemplo (cf. *Aul.* 322 e ss.). Em *Cásina*, temos apenas rápida alusão à má fama dos cozinheiros (cf. MacCary; Willcock, p. 178; Chiarini, p. 174).

<CITRIÃO> – Como assim? Eles<sup>561</sup> são “garras”? <720>

OL – Porque tudo que tocam, logo surrupiam; se você tenta lhes tirar algo, imediatamente eles lhe racham no meio<sup>562</sup>. Assim, aonde quer que eles vão, onde quer que eles estejam, causam prejuízo em dobro aos donos.

<CI> – Nossa!...<sup>563</sup>

<OL> – Epa! O que estou esperando para vestir meu pálio elegantemente, a moda de um nobre<sup>564</sup> e ir ao encontro do meu dono?

LIS – Olá, bom homem.

OL – Admito que o sou.

LIS – O que se passa?

OL – Você está apaixonado, eu morro de fome e de sede.<sup>565</sup> <725>

LIS – Vem que é uma elegância só!<sup>566</sup>

---

<sup>559</sup> *Sentis* (v. 720): literalmente, o termo *sentis* designa os espinhos de um arbusto (cf. *OLD*). No entanto, no contexto das comédias plautinas, segundo Fraenkel (*op. cit.*, 1960, p. 46), a identificação de objetos animados com inanimados, ou vice-versa (como no verso 527 dessa peça) é recurso recorrente. Daí a relação entre os cozinheiros e arbustos espinhosos (cf. Chiarini, p. 174).

<sup>560</sup> *Sub signis* (v. 720): temos, mais uma vez, o uso de metáfora militar. *Signum*, no senso militar, designa “bandeira” ou “estandarte” (cf. *OLD*). Procuramos reproduzir a brincadeira com a acepção militar do termo, optando pela tradução “manter na linha”, que de certa forma pode retomar a idéia de disciplina de um exército ordenado.

<sup>561</sup> *Hi* (v. 720): não é claro a que faz referência o pronome *hi* neste verso. MacCary e Willcock (p. 178) assumem que o pronome se refere a escravos que acompanhariam os cozinheiros. A maior parte dos editores parece entender que o pronome faz referência a outros personagens em cena. Chiarini (p. 175) opta por “perché mai sarebbero dei rovi, questi?”, Paratore (p. 185), por “come? questi sono rovi?”, Nixon (p. 77), por “briars, indeed? How so?” e Ernout (p. 202), por “comment? mes ronciers?”. A tradução do editor português Pereira do Couto (p. 89) parece não deixar em dúvida a interpretação de que *hi* não é adjunto adnominal de *sentis*: “Mas porque é que dizes que eles são minhas garras?”.

<sup>562</sup> *Scindunt* (v. 721): segundo o *OLD*, o verbo *scindere* tem entre seus sentidos o de “partir com um golpe brusco” (cf. entrada 1).

<sup>563</sup> *Heia* (v. 722): segundo MacCary e Willcock (p. 128) essa exclamação geralmente designa certa surpresa irônica. Para os editores (p. 179), neste verso a exclamação representa uma resposta irônica do cozinheiro para a brincadeira de Olímpio.

<sup>564</sup> *Magnufice patriceque amicitier* (vv. 723-4): *patrice*, literalmente, significa “à maneira de um patricio”. Olímpio se comporta de maneira a parecer mais importante do que é a fim de chamar a atenção de seu dono. Esse comportamento, típico de um *seruus gloriosus*, também caracteriza personagens de outras peças plautinas (cf. *Ps.* 458; *Per.* 307) (cf. MacCary; Willcock, p. 179; Chiarini, p. 174). Sobre este verso, MacCary e Willcock (p. 179) ainda comentam que a forma apresentada nos manuscritos palatinos como *patrice* é lida por alguns editores, como, por exemplo, Lambino, como *patricie*. A segunda leitura é admitida por Nixon (p. 78) e MacCary e Willcock (p. 77). Os demais editores que consultamos preferem a leitura apresentada nos manuscritos palatinos (cf. Ernout, p. 203; Chiarini, p. 174; Paratore, p. 184; Questa, p. 74).

<sup>565</sup> Chiarini (p. 149) aponta a retomada do tema do amor relacionado à alimentação. Lisidamo fala de amor e Olímpio dos seus desejos mais essenciais, a fome e a sede.

OL – Ah, hoje \*\*\*\*\*<sup>567</sup>

LIS – Fique aí, ainda que com essa cara de nojo<sup>568</sup>.

OL – Argh!<sup>569</sup> Sua conversa me cheira mal.

LIS – Qual é o problema?

OL – Este problema...

LIS – Mas dá para você parar?

OL – Pois, na verdade “you give me trouble”.<sup>570</sup>

LIS – Eu acho que vou é lhe dar um “knockout”<sup>571</sup>, se você não se contiver. <730>

OL – “Oh my God!”<sup>572</sup> Dá para se afastar de mim, se não quiser que eu vomite agora?

---

<sup>566</sup> *Lepide excuratus cessisti* (v. 726): MacCary e Willcock (p. 77) e apresentam a forma *incessisti* em vez de *cessisti* e sugerem que a tradução para o verbo seja “você entrou marchando” (“you have come marching in”). Nixon (p. 78) vai no mesmo sentido dos editores ingleses e traduz o verso por “you have come hand-somely provided”. Paratore (p. 187) também admite a forma *incessisti* e traduz “come sei elegante! E che dignità nell’incedere”. Os demais editores trazem a forma *cessisti* e traduzem das seguintes maneiras: “quelle élégance dans ta parure et quelle allure!” (Ernout, p. 203); “ma che eleganza, che comportamento!” (Chiarini, p. 175); “vens muito elegante” (Pereira do Couto, p. 90).

<sup>567</sup> O fim do verso está mutilado nos manuscritos (cf. Ernout, p. 203; Questa, p. 74).

<sup>568</sup> *Fastidis* (v. 727): o verbo *fastidire* tem tanto o sentido “ter nojo” como “demonstrar superioridade” (cf. OLD). Procuramos, então, manter essa duplicidade de sentidos adotando em nossa tradução a expressão “ter cara de nojo” que, ao menos, para os leitores brasileiros retomaria ambos os sentidos.

<sup>569</sup> *Fy fy!* (v. 727): segundo Chiarini (p. 174) o texto neste ponto é bastante incerto. MacCary e Willcock (p. 180) apontam a semelhança desta passagem com o verso 39 da *Mostelária*. Ainda segundo os editores ingleses, *fy fy* imita o som de alguém tentando soprar algo para longe.

<sup>570</sup>  $\pi\rho\gamma\mu\alpha\tau\mu\omicron\iota\ \pi\alpha\rho\Upsilon\xi\epsilon\iota\omega$  (v. 728): a tradução da passagem para o português seria algo como “você me aborrece”. Ernout (p. 203) traduz a expressão grega por “tu m’assomes”, mas apresenta uma nota afirmando que se a opção fosse adotar expressões emprestadas de uma língua estrangeira a sugestão seria “tu m’em donnes du business!”. Nixon (p. 79) faz o movimento contrário e propõe uma passagem em francês como tradução para os termos gregos: “c’est trop d’ennui que tu me causes”. Chiarini (p. 175) traduz a passagem por “mi dàl alquanta noia...”. Paratore (p. 187) também emprega o francês na tradução da passagem: “davvero ‘vous m’embêtez’”. Pereira do Couto (p. 91) adota a versão de Ernout para essa e para as demais passagens em grego presentes nos versos 728-730. Sobre o efeito da presença da língua grega em *Cásina*, conferir o item “Sobre a tradução”.

<sup>571</sup>  $M\Upsilon\gamma\alpha\ \xi\alpha\xi\upsilon$  (v. 729<sup>b</sup>): Ernout (p. 203) traduz a expressão grega por “une bonnée rossée” e apresenta em nota, como opção, a tradução para o inglês: “et moi je vais te mettre knock out”. Nixon (p. 79) apresenta sua versão em francês: “grandes douleurs”. Chiarini (p. 175) traduz a passagem por “alquante bastonature”. Paratore (p. 187) prefere a tradução “de quoi pleurer”.

<sup>572</sup>  $\square\Omega\ Z\epsilon\lambda$  (v. 731<sup>a</sup>): a tradução de Ernout (p. 203) é “par Zeus!” e a sugestão para o emprego da língua inglesa é “by Jove!”. Nixon (p. 79) e Paratore (p. 187) apresentam a mesma solução: “mon Dieu!”. Chiarini (p. 175) traduz a passagem por “o Zeus”. Hough (“Miscellanea Plautina: Vulgarity, Extra-dramatic Speeches, Roman Allusions”, *Transactions of the American Philological Association*, 71, 1940, p. 190, n. 8) afirma que a expressão grega empregada nesta passagem é um jogo de palavras, provavelmente oriundo do modelo difileano, com  $\lambda\zeta\epsilon\iota\nu$  (cheirar a), revelado pelas próximas palavras de Olímpio, que diz estar prestes a vomitar, provavelmente pelo mau hálito do velho, (sobre a hipótese do mau hálito, cf. Chiarini, p. 172). Chiarini (p. 175) ainda afirma que a invocação de um deus supremo, tal qual a de Olímpio neste verso, é típica da tragédia

**LIS** – Fique aí!

**OL** – O que foi? Quem é este homem?

**LIS** – Sou o seu dono.

**OL** – Que dono?

**LIS** – Aquele de quem você é escravo.

**OL** – Escravo, eu?

**LIS** – Sim, meu. <735>

**OL** – Acaso eu não sou livre?<sup>573</sup> Refresque sua memória, refresque sua memória.

**LIS** – Pare e fique aí.

**OL** – Já chega!

**LIS** – Sou seu escravo.

**OL** – Agora está melhor.

**LIS** – Por favor, Olímpiozinho, meu pai, meu patrão.

**OL** – Agora sim você age de modo razoável. <740<sup>a</sup>>

**LIS** – Sou todo seu. <740<sup>b</sup>>

**OL** – De que me serve um escravo de tão pouco valor?

**LIS** – Mas, e agora? Quanto tempo falta para você me devolver a vida?

**OL** – Tão logo o jantar estiver pronto.

**LIS** – Então que esses daí sumam daqui!

**OL** – Apressem-se logo, vão pra dentro e adiantem o jantar. <744.745> Eu vou já para dentro! Façam para mim um jantar que seja inebriante. Mas quero que seja refinado e delicado: nada de espinafre<sup>574</sup> à moda bárbara<sup>575</sup>. Ainda está aí parado? Vá, por favor.

<**LIS**> – Vou ficar aqui.<sup>576</sup>

---

(o exemplo citado é o verso 69 de *Sete contra Tebas* de Ésquilo) e da paratragédia cômica (Chiarini remete ao verso 1 das *Nuvens* de Aristófanes).

<sup>573</sup> *Non sum ego liber?* (vv. 735-6): Olímpio se refere à promessa de liberdade que Lisidamo lhe havia feito no verso 474.

<sup>574</sup> *Bliteo* (v. 748): *bliteum* é um tipo de espinafre (cf. *OLD*).

<sup>575</sup> *Barbarico* (v. 748): no ambiente das comédias da *palliata*, *barbarus*, equivale à “romano” (cf. p. ex, *As*. 11; *St*. 193; *Trin*. 19). MacCary e Willcock (p. 181) afirmam que a escolha do termo é “evidência notável da submissão romana à cultura grega” (“this choice of word is striking evidence of the Roman submission to Greek culture”). Chiarini (p. 177), por outro lado, acredita que assumir tal ponto de vista é um “erro”. Para o editor italiano, Plauto exprimiria a idéia oposta: os romanos se definiriam como diferentes do povo heleno, mas nem sempre inferiores, dada a qualidade da poesia cômica romana. Sobre o uso do termo *barbarus*, conferir I. T. Cardoso (*op. cit.*, 2006, p. 30).

<OL> – Por acaso ainda há algum motivo para você se demorar? <750>

<LIS> – Dizem<sup>577</sup> que, lá dentro, Cásina tem uma espada e que ela vai acabar comigo e com você.

<OL> – Não me diga!<sup>578</sup> Deixe que ela tenha: estão fazendo drama<sup>579</sup>. Eu as conheço, não são boa coisa. Agora você vai para casa comigo.

LIS – Mas, por Pólux, tenho medo de algo ruim. <755<sup>b</sup>> Vá você agora: investigue o que está acontecendo lá dentro primeiro.

OL – Minha vida para mim é tão preciosa quanto a sua para você. Dá na mesma, vá!

LIS – Já que você manda, pronto: eu vou com você.

## ATO IV

### CENA I

#### PARDALISCA<sup>580</sup>

PAR – Por Pólux, acredito que nem em Neméia, nem em Olímpia<sup>581</sup>, nem em qualquer outro lugar se fizeram peças tão divertidas<sup>582</sup> <760> quanto as peças que se pregam<sup>583</sup> aqui

---

<sup>576</sup> *Ego hic habeo* (v. 749): segundo MacCary e Willcock (p. 181) *habeo* pode significar, em determinados contextos, “viver em um lugar” (cf. *Men.* 69); daí provavelmente deriva o sentido de “ficar no lugar”.

<sup>577</sup> *Ait* (v. 751): não há determinação do personagem que “diz” que Cásina tem uma espada. MacCary e Willcock (p. 182) assumem que o sujeito do verbo *ait*, aqui, seria Pardalisca e, assim, Olímpio saberia que Lisidamo conversava com a escrava antes de encontrá-lo. Preferimos, no entanto, optar pela terceira pessoa do plural – forma que em português, neste contexto, pode indicar indeterminação do sujeito.

<sup>578</sup> *Scio* (v. 752): literalmente, teríamos “sei”. No entanto, a fala de Olímpio nos parece ter certo ar de ironia. Daí, nossa opção por usar uma expressão, que em português, mostra que o falante já sabia da informação que lhe foi dada, mas age, ironicamente, demonstrando surpresa.

<sup>579</sup> *Nugas agunt* (754<sup>a</sup>): Chiarini (p. 177) lembra que o termo *nugae* é registrado no epitáfio do tordo, espécie de pássaro, Protogene (séc. II a.C.), designando “um tipo particular de espetáculo ligeiro”, provavelmente equivalente ao grego *paegnía*. Segundo o *OLD*, a expressão “*nugas agere*” significa “desperdiçar esforços de alguém” (cf. entrada 1, sentido b do verbete *nugae*). Mas visto que *agere* é termo usado, entre muitos outros significados, com conotação teatral (cf. *agere fabulam*; “montar uma peça”) optamos por tradução nesse sentido.

<sup>580</sup> Metro: senários iâmbicos.

<sup>581</sup> *Nec (...) Nemeae (...) neque (...) Olympiae* (v. 759): em Neméia (na Argólida) e Olímpia (na Hélade), eram realizados os jogos atléticos quadrienais. Além das duas localidades, Delfos (na Fócida) e Corinto (no istmo entre o Peloponeso e a Grécia) também recebiam tais festividades (cf. Chiarini, p. 182). Segundo Forehand (“Casina: an Explication”, *Arethusa*, 6, 1973, p. 246), a escolha por Olímpia pode ter sido determinada pela

dentro no nosso velho e no nosso<sup>584</sup> caseiro Olímpio. Todos estão numa correria pela casa toda, o velho grita na cozinha, conclama os cozinheiros: “É pra hoje? Por que não servem, se é que há algo para servir! <765> Apressem-se: o jantar já devia estar pronto!” O caseiro, por um lado, está com uma coroa<sup>585</sup>; vestido de branco, perambula feliz e enfeitado. Elas duas<sup>586</sup>, por outro lado, enfeitam no quarto o escudeiro<sup>587</sup>, que vai ser dado no lugar de Cásina, como esposa ao nosso caseiro. <770> Mas fingem muitíssimo bem, como se não soubessem de nada do que está para acontecer. Como é devido, os cozinheiros, por um lado, cuidam muitíssimo para bem que o velho não jante. Esvaziam as panelas, apagam o fogo com água: agem como elas pediram. Elas, por outro lado, <775> desejam pôr o velho para fora da casa, sem janta, para que sozinhas encham suas panças. Eu conheço aquelas

---

semelhança entre o nome do local e do escravo Olímpio. MacCary e Willcock (p. 182), retomando a afirmação de Fraenkel (*op.cit.*, 1960, p. 7), apontam o procedimento, verificado neste verso, de iniciar de forma chocante e exótica uma comparação, utilizando-se de elementos gregos como parâmetro. Tal hipótese cômica seria tipicamente plautina, segundo o estudioso. Na passagem, o elemento usado pelo poeta romano é a menção ao espaço geográfico grego. A referência a aspectos espaciais é um recurso que, como já apontamos em trabalho anterior (cf. nota ao verso 72), contribui para a criação de um imaginário, por parte do público, em relação tanto ao espaço cênico da peça que se encena como à caracterização estereotipada das próprias localidades referidas.

<sup>582</sup> *Ludificabiles* (v. 761): termo talvez cunhado por Plauto (cf. MacCary; Willcock, p. 183), que também envolve o duplo sentido de *ludus*. Os editores que consultamos apresentam as seguintes traduções: “divertissants” (Ernout, p. 205), “lively” (Nixon, p. 83), “piacevoli” (Paratore, p. 191), “divertenti” (Chiarini, p. 183) e “divertidos” (Pereira do Couto, p. 94).

<sup>583</sup> *Ludos (...) fieri* (v. 760): a expressão *ludos fieri* é muito semelhante à típica *ludos facere* (presente nos versos 427-428 de *Mostelária*). Há uma brincadeira com os dois sentidos de *ludus*, tomados frequentemente em Plauto como sinônimo de engano (cf. Petrone, *op. cit.*, 1983): “jogos festivos” ou “peça teatral” (cf. *OLD*). Nossa tradução não consegue recuperar o jogo de palavra plautino desta passagem.

<sup>584</sup> *Nostro... nostro* (v. 762): MacCary e Willcock (p. 183) afirmam que *noster*, quando dito por escravos, significa “de nossa família”. Cabe lembrar que o termo *familia* em latim vem originalmente de *famulus* (“escravo”), designando inicialmente o conjunto de escravos sob propriedade do dono. Dessa forma, a *familia* romana era composta de todos aqueles sob *patria potestas* do chefe da casa, quer pessoas livres, como a esposa, quer escravos (cf. verbete *familia* no *OLD*). Chiarini (p. 183) apresenta o mesmo argumento, mas ainda aponta grande ironia em tal uso por parte de Pardalisca.

<sup>585</sup> *Corona* (v. 767): o noivo além de trajar branco (*candide*, v. 767), portaria uma coroa na cabeça.

<sup>586</sup> *I.e.*, Cleóstrata e Mírrina.

<sup>587</sup> *Armigerum* (v. 769): embora no prólogo (v. 55), o escravo seja apresentado como escudeiro (*armiger*) de Eutinico, e, ao longo da ação, todos os personagens tratem Calino por *armiger*, vê-se que no decorrer da comédia não há indicações que confirmem a posição militar do escravo: Calino não se comporta como outros escudeiros (como, por exemplo, Sósia da peça de Menandro, *A moça de cabelos cortados*, e Tesprião da peça de Plauto, *Epídico*) que fazem alusões concretas a seus passados belicosos, contam vantagem, recorrem a expressões típicas do vocabulário militar. Essa suposta discrepância entre o título militar e o comportamento de Calino já foi atribuída a má adaptação de Plauto, que supostamente teria mantido o cargo do escravo, mas não teria tido o cuidado de caracterizá-lo como escudeiro em suas ações. Contudo, já próximo do final da peça, veremos que, na verdade, a atribuição do cargo de *armiger* a Calino não é resultado do acaso ou do descuido de Plauto ao adaptar seu modelo grego, mas sim um “projeto metafórico” que começa a ficar mais claro neste momento da ação (cf. Chiarini, p. 16).

duas comilonas: são capazes de devorar juntas um navio cargueiro<sup>588</sup> cheio de comida. Mas a porta se abre.

## CENA II

### LISIDAMO E PARDALISCA<sup>589</sup>

**LIS** – Se vocês fossem espertas, ó esposa, vocês jantariam <780> quando o jantar estivesse pronto. Eu vou jantar no campo. Pois quero acompanhar o novo marido e a nova esposa até o campo para que ninguém a rapte – conheço bem os costumes maléficos dos homens. Aproveitem<sup>590</sup>! Mas apressem-se em despachar a ambos logo <785> para que cheguemos enquanto ainda há luz. Amanhã eu vou estar aqui de volta: amanhã, minha esposa, eu terei meu banquete.

**PAR** – Está acontecendo o que eu disse que ia acontecer: as mulheres puseram o velho para fora, sem janta.

**LIS** – O que você está fazendo aqui?

**PAR** – Vou aonde minha dona manda.<sup>591</sup>

**LIS** – Verdade?

**PAR** – Sério. <790>

**LIS** – O que está espionando aqui? No que você está de olho?

**PAR** – Mas eu não estou espionando nada!

**LIS** – Saia! Você está aqui enrolando; lá dentro todos correm.

---

<sup>588</sup> *Corbitam* (v. 778): a indicação do sentido do termo é de Festo (Lindsay, p. 53): “chamam-se de *corbitae* os navios cargueiros” (“*corbitae dicuntur naues onerariae*”) (cf. MacCary; Willcock, p. 183; Chiarini, p. 183).

<sup>589</sup> Metro: senários iâmbicos. Esta é a última cena apenas recitada, *i.e.*, que não envolve música ou canto, da comédia.

<sup>590</sup> *Facite uostro animo uolup* (v. 784): *uolup(e)* era, na origem, a forma neutra do adjetivo *uolupis* (cf. Chiarini, p. 186). Assim, uma tradução mais literal seria “façam coisas agradáveis a seu espírito”.

<sup>591</sup> *Ego eo quo me ipsa misit* (v. 790): Questa (“Pardalisca regista della *Casina*” in: Raffaelli; Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates VI – Casina*, 2003, p. 51) afirma que a fala de Pardalisca tem “duplo sentido”. Por um lado, a fala representaria a submissão da escrava a sua patroa, que é quem tem a “voz de comando” na casa (daí, a tradução sugerida por Questa: “vou aonde minha dona mandou” (“vado dove la padrona mi há ordinato”). Outra interpretação indicaria o forte cunho metateatral da passagem: “vou dizer aos espectadores, por ordem de minha dona, aquilo que ela e Mírrina estão combinando contra o velho e o caseiro Olímpio” (“vado a dire agli spettatori – anzi, ho già detto – per ordine della padrona quello che lei stessa e Mirrina stanno combinando ai danni tuoi e del tuo tirapiedi Olimpione”).

**PAR** – Eu vou.

**LIS** – Saia daqui agora, sua péssima entre as péssimas. Ela já foi? Agora já se pode falar do que quiser: por Hércules, quem ama, mesmo que esteja morrendo de fome, não morre de fome. <795> Mas lá vem, com a coroa e a tocha<sup>592</sup>, meu aliado, comparsa, co-marido, o caseiro.

### CENA III

#### OLÍMPIO E LISIDAMO<sup>593</sup>

**OL** – Vamos, flautista<sup>594</sup>, enquanto trazem para fora a nova esposa, celebre por toda esta rua com um canto suave em honra às minhas núpcias. “Hímen, Himeneu, ó Hímen!”<sup>595</sup>  
<800>

**LIS** – Como vai, minha salvação?

---

<sup>592</sup> *Cum corona e lampade* (v. 797): o noivo, além da roupa branca (cf. v. 767), portava uma coroa e uma tocha (cf. MacCary; Willcock, p. 184; Chiarini, p. 187).

<sup>593</sup> Metro: a passagem apresenta interpretações controversas quanto à identificação de seu metro. A análise de Ernout (pp. 232-233) indica cantos polimétricos. MacCary e Willcock (p. 185) e Chiarini (p. 189) afirmam que há inserção de glicônicos nos versos 800 e 808. Ernout (pp. 231-233) indica o dímeter trocaico catalâmico nesses versos e, Questa, o metro Reizianus. O Prof. Dr. José Eduardo Lohner sugeriu, por ocasião do exame de qualificação da nossa dissertação de Mestrado, que o metro nesses versos é o baquíaco. Neste estágio da pesquisa não pretendemos tentar resolver a questão, mas sim registrar o problema, que mostra como a métrica plautina pode ser complexa e ainda hoje alvo de discussão.

<sup>594</sup> *Tibicen* (v. 798): segundo lembram MacCary e Willcock (p. 185), também há pedidos, vindos de escravos, para que flautistas toquem na peça *Dúskolos*, de Menandro (v. 880) e na peça *Estico*, de Plauto (vv. 715; 758) (sobre a passagem de *Estico*, cf. I. T. Cardoso, *op. cit.*, 2006, p. 181). Chiarini (p. 190) sugere que este flautista seria o mesmo que acompanhava o canto dos atores durante a representação.

<sup>595</sup> *Hymen, hymenaeae, o hymen* (v. 800): segundo MacCary e Willcock (p. 185), que seguem P. Maas (*Philologus*, 66, 1907, 590 – 6), essa espécie de “canto nupcial” origina-se, provavelmente, como um lamento ritual, sem significado específico. Ainda segundo Maas, o uso de *hymanaeus* para um epitalâmio, encontrado já em Homero (*Ilíada*, 18.493) e a crença em um deus do casamento, chamado Himeneu, seriam derivações desse lamento. Há, entretanto, uma entre as explicações dadas sobre a vinculação desse deus e as cerimônias de casamento que, no caso de ser reconhecida pela platéia plautina, aumentaria ainda mais a comicidade da cena que se apresenta. Segundo o mito, Himeneu, um jovem ateniense tão belo que chegava a ser confundido com uma mulher, ao seguir uma donzela que ele amava, mas apenas acompanhava de longe, foi raptado, juntamente com o grupo de donzelas observado, por um grupo de piratas. Ao cair da noite, Himeneu matou todos os piratas e libertou as donzelas. Mas tal libertação só aconteceu sob a condição de que a donzela por ele amada, fosse lhe dada em casamento (cf. Grimal, p. 268). Provavelmente, se o público reconhecesse a menção a tal mito, ficaria ainda mais evidente que a “noiva” não passa de um homem “confundido” com uma mulher. *Hymenaeae* seria uma variante rítmica de *hymen*. Em Eurípedes (*As Troianas*, 331) e em Catulo (poema 61, por exemplo, vv. 4-5, 39-40, 49-50, 59-60) encontramos refrões semelhantes ao registrados em Cásina, sendo que em Catulo, o metro é o glicônico (cf. Oliva Neto, comentário ao poema 61, p. 209).

**OL** – Por Hércules, estou morrendo de fome e de forma nada saudável<sup>596</sup>.

**LIS** – E eu de amor.

**OL** – Mas, por Hércules, para mim tanto faz! Para você o amor é como um alimento, enquanto isso minhas tripas roncam de tão grande fome.

**LIS** – Mas porque aquelas lesmas<sup>597</sup> demoram tanto lá dentro? Como se fosse de propósito, quanto mais eu tenho pressa, menos a coisa anda<sup>598</sup>. <805>

**OL** – E se eu cantasse o canto nupcial? Será que elas sairiam mais rápido?

**LIS** – Acho que sim. Eu vou lhe ajudar nessa núpcia grupal.

**LIS e OL** – “Hímen, Himeneu, ó Hímen!”

**LIS** – Por Hércules, miserável de mim, estou perdido: posso até me arregaçar<sup>599</sup> de cantar o canto nupcial, mas para aquele vício, em que desejo arregaçar<sup>600</sup>, não há meio. <810>

**OL** – Por Pólux, se você fosse um cavalo, seria indomável.

**LIS** – Por quê?

**OL** – Você é teimoso.

**LIS** – Por acaso você já me experimentou alguma vez?

**OL** – Deus me livre!<sup>601</sup> Mas a porta rangeu: estão saindo.

**LIS** – Por Hércules, que os deuses queiram minha salvação!

**PAR** – Já se sente o cheiro de Cásino de longe!<sup>602</sup>

---

<sup>596</sup> *Atque adeo hau salubriter* (v. 801): MacCary e Willcock (p. 185) indicam a semelhança entre o termo *salubriter* (superlativo de *saluber*, derivado de *salus*; cf. *OLD*), presente na resposta de Olímpio, e *salus*, vocábulo dito na saudação de Lisidamo.

<sup>597</sup> *Remelignes* (v. 804): segundo o *OLD*, o termo *remeligo* designa algo que causa demora. No entanto, MacCary e Willcock (p. 186) e Chiarini (p. 190) afirmam que, no contexto, o termo designa a rêmora, uma espécie de peixe. Chiarini apresenta a explicação de Festo, que explica o sentido do vocábulo na passagem plautina: “as *remelignes* e rêmoras são assim chamadas por sua demora (*remelignes et remorae a morando dictae* (Festo p. 345 apud Lindsay *ad loc.*)). Chiarini (p. 191) adota a tradução “tartarughe”; Ernout (p. 208), “lambines”; Nixon (p. 87), “dawdlers”; Paratore (p. 193), “giuggiolone” e Pereira do Couto (p. 97), “molengonas”. Nossa tradução por “lesmas” pretendeu associar a idéia de que se trata de um animal demorado (possível inferência a partir de Festo).

<sup>598</sup> *Procedit* (v. 805): segundo MacCary e Willcock (p. 186), o verbo é usado impessoalmente nesta passagem.

<sup>599</sup> *Dirrumpi* (v. 809): infinitivo passivo. Adams (*op. cit.*, 1982, p. 150) comenta o sentido do termo neste verso de Cásina: “a metáfora de arrebentar é aplicada aos efeitos do desejo sexual ou da atividade sexual em homens” (“the metaphor of bursting is applied to the effects of sexual desire or activity on the male”).

<sup>600</sup> *Dirrumpi cupio* (v. 810): Chiarini (p. 189) comenta a brincadeira entre os possíveis sentidos do verbo *dirrumpere* (também grafado como *dirumpere*) nesta passagem. O velho Lisidamo “explodirá”, em senso metafórico, com tamanha atividade sexual, mas também exerceria, ainda no plano metafórico, um papel “feminino” (mais passivo), em caráter homossexual (cf. nota ao verso 326).

<sup>601</sup> *Di melius faciant* (v. 813): uma tradução mais literal seria “que os deuses façam algo melhor”.

## CENA IV

### PARDALISCA, CALINO, CLEÓSTRATA, OLÍMPIO E LISIDAMO<sup>603</sup>

PAR – Levante um pouquinho os pés sobre a soleira da porta<sup>604</sup>, minha nova esposa.  
<815.816> Comece este percurso altiva<sup>605</sup>, para que você seja sempre superior<sup>606</sup> a seu marido e para que seu poder<sup>607</sup> seja mais poderoso, e que vença seu marido e seja

---

<sup>602</sup> *Iam oboluit Casinus procul* (v. 814): Ernout (p. 208) apresenta a passagem, indicada como corrupção ainda não solucionada. Em nota, o editor francês afirma que a fala não pode ser atribuída nem a Lisidamo nem a Olímpio. Ernout apresenta as opções de Schoell que atribui a fala ao grupo de flautistas e de Lindsay, que a atribui a Calino e a desloca para o início da cena seguinte – proposta pouco aceitável. MacCary e Willcock (p. 187) apresentam a opção de Leo que indica Calino ou a Pardalisca como opções possíveis de enunciadores. Pelo fato de que a escrava estaria envolvida nos preparativos da “noiva” e, assim, já sabendo de todo o plano, poderia compartilhar o “segredo” com os espectadores, os editores ingleses preferem atribuir a Pardalisca esta passagem. Contra tal possibilidade, MacCary e Willcock afirmam que se deve considerar que a escrava não estava em cena ainda (ao menos de acordo com as rubricas dos manuscritos) e que a cena que segue tem métrica totalmente diferente desta cena (isso, no entanto, já aconteceu em outra cena de *Cásina* (cf. vv. 959-960)). Entre os demais editores que consultamos, Chiarini (p. 190) e Questa (p. 80) atribuem a enunciação do verso a Pardalisca. Nixon (p. 88) e Paratore (p. 194) consideram que a passagem pertence à cena seguinte e a atribuem a Calino. Pereira do Couto (p. 98) segue Ernout, colocando tais palavras na boca de Lisidamo. Outro ponto problemático da passagem é a forma masculina *Casinus*. MacCary e Willcock (p. 187) afirmam que tal forma masculina é evidentemente brincadeira e não deve ser alvo de *emendatio*. Ernout (p. 208) apresenta em seu texto latino o masculino e propõe a tradução “Casinus”. Nixon (pp. 88-89) também aponta a forma *Casinus* e a traduz do mesmo modo (“Casinus”), indicando em nota que se trata de “a masculine Casina”. Paratore (pp. 194-195) traz a mesma proposta: traduz *Casinus* por “Cásino” (acrescentando em nota que essa é uma brincadeira de Calino a respeito da verdadeira identidade da noiva). Chiarini (p. 191) também indica a forma masculina e a tradução “Cásino”. Já Pereira do Couto (p. 98) traduz *Casinus* por “Cásina”. O estudioso português afirma preferir a forma feminina para que sua opção por atribuir a passagem a Lisidamo possa manter-se lógica, afinal o velho não saberia que a noiva é na verdade Calino. Em relação à atribuição da frase, neste passo, preferimos seguir a opção apresentada por Chiarini e Questa.

<sup>603</sup> Metro: cantos polimétricos (vv. 815-846) e senários iâmbicos (vv. 847-854).

<sup>604</sup> *Super atolle limen pedes* (v. 815.816): a presença de elementos intercalados entre a preposição (no caso, *super*) e um substantivo relacionado a ela (*limen*) é bastante rara no latim. Lindsay (*op.cit.*, 1936, p. 82) compara essa colocação disjunta de elementos regidos pela preposição à *tmese*, comum nas construções com verbo compostos. Para MacCary e Willcock (p. 189), essa ocorrência pode conferir à linguagem da passagem “sabor ritualístico” (“a ritualistic flavour”). No que diz respeito ao conteúdo desses versos, podemos compará-los aos de Catulo (poema 61, vv. 166 e ss.) nos quais se narra o ritual da saída da noiva de sua casa (cf. MacCary; Willcock, p. 189; Ernout, p. 209). Contudo, causa estranhamento o fato de que no poema de Catulo o ato de suspender os pés sobre a soleira da porta acompanha a saída da noiva e não sua entrada na casa, como ocorre em *Cásina*. Ainda sobre a crença de que tal atitude traria sorte ao casal, pode-se conferir o que dizem Cícero (*Diu.* 2, 84) e Tibulo (1, 3, 19) sobre a *pedis offensio* (cf. Ernout, p. 209).

<sup>605</sup> *Sospes* (v. 817): o termo *sospes* significa literalmente “ileso”, “são e salvo” (cf. *OLD*). No entanto, nesta passagem o sentido é “superior” (cf. MacCary; Willcock, p. 190 e também os versos 16 e 17 de *Asinária*).

<sup>606</sup> *Superstes* (v. 818): assim como *sospes*, o sentido de “superior” é o adequado à passagem (cf. nota ao verso 817).

<sup>607</sup> *Sospes ... superstes ... pollentia* (vv. 817-819.820): segundo MacCary e Willcock (p. 190) esses termos antiquados (“old-fashioned”) estariam de acordo com uma cerimônia de casamento. No entanto, os conselhos

vitoriosa<sup>608</sup>, <819.820> que sua voz e seu domínio prevaleçam: que o marido lhe encha de roupas e que você o deixe pelado<sup>609</sup>. Apronte com seu marido noite e dia, peço, lembre-se!<sup>610</sup>

**OL** – Por Hércules, se ele der uma escorregadinha<sup>611</sup>, terá um grande castigo na hora. <825>

**LIS** – Fique quieto!

**OL** – Não fico.

**LIS** – Por quê?

**OL** – Uma malvada mostra a outra malvada como ser má.<sup>612</sup>

**LIS** – Você vai fazer daquilo que estava planejado, algo desordenado! É isto que elas estão procurando, é isto que elas querem: que se desfaça o que já foi feito.

**PAR** – Vamos, Olímpio! Já que quer a esposa, receba-a de nós.<sup>613</sup> <830>

**OL** – Então, me dêem a moça, se quiserem mesmo me dar uma esposa hoje.

**LIS** – Vão para dentro.

---

proferidos por Pardalisca, incentivando a não submissão ao marido, são, claramente, opostos ao que seria dito em tal situação (ou seja, Pardalisca “aconselha” Calino a se tornar uma “*uxor dotata*”), criando uma cena paródica. Chiarini (p. 194) afirma ainda que *sospes* e *superstes* é hendiádis sinonímica da fórmula de augúrio de “longa vida”.

<sup>608</sup> *Potior pollentia ... uincasque uirum uictrix...* (v. 819.820): brincadeira plautina com termos semelhantes, na forma e no sentido. MacCary e Willcock (p. 190) ressaltam, ainda, a brincadeira envolvendo a imitação da linguagem de um ritual solene das instituições religiosas romanas.

<sup>609</sup> *Vir tu uestiat, tu uirum despolies* (v. 821.822): *despolio* pode indicar tanto o ato de “despojar” quanto o de “despir”. Apesar da paródia de uma cerimônia tão sacralizada, o que talvez exigisse uma tradução mais empolada para o termo, não resistimos a reproduzir a ambigüidade do termo com expressão tão típica do português brasileiro.

<sup>610</sup> Fraenkel (*op. cit.*, 1960, p. 343) comenta a passagem enfatizando os efeitos de linguagem presentes nesse augúrio paródico. A união de *sospes* (v. 817) e *superstes* (v. 818) na mesma proposição corresponderia a um nexos habitual aos *carmina* – presentes, por exemplo, no verso 17 de *Asinária* e em *Ênio*. Os versos seguintes (819-822) são marcados pela duplicação de conceitos (*potior – pollentia; uincasque – uictrix*). Tal maneira de se exprimir seria, ainda segundo Fraenkel, peculiaridade da tragédia ática.

<sup>611</sup> *Tantillum peccassit* (v. 825): tradução mais literal seria “se tiver errado um pouquinho”.

<sup>612</sup> *Mala malae male monstrat* (v. 826): tentamos manter em nossa tradução a repetição da letra “m” inicial. Temos brincadeira bastante semelhante – mas envolvendo termos relacionados a *bonus* – na peça *Poênulo* (v. 1216).

<sup>613</sup> MacCary e Willcock (p. 191), seguindo Seyffert (*Bursian's Jahresbericht* 47 (1886) 12f.), atribuem esta fala a Cleóstrata e não a Pardalisca (opção apresentada nos manuscritos palatinos), tal como fazem Ernout (p. 210), Nixon (p. 88), Paratore (p. 196), Chiarini (p. 195) e Questa (p. 81). Segundo os editores, tal sugestão é a mais aceitável porque seria responsabilidade da matrona entregar a noiva ao marido. No entanto, para Chiarini (p. 195) essa correção é desnecessária visto que toda a cena tem caráter farsesco e que, ao fim da primeira cena do quinto ato, a própria Pardalisca gerenciará toda a ação, ficando Cleóstrata (e Mírrina) à parte, observando tudo.

**CLE** – Por favor, trate-a com cuidado: é pura<sup>614</sup> e inexperiente.

**OL** – Assim será. Tchau.

**LIS** – Então, vão, vão.

**CLE** – Tchau, então.

**LIS** – Por acaso, minha esposa já se retirou?

**OL** – Já foi para casa. Não tema!

**LIS** – Viva!<sup>615</sup> <835> Por Pólux, finalmente agora estou livre. Meu coraçãozinho, melzinho, primaverinha.<sup>616</sup>

**OL** – Epa!<sup>617</sup> Se for esperto, tome cuidado com o perigo: ela é minha.

**LIS** – Eu sei! Mas o primeiro usufruto<sup>618</sup> é meu.

**OL** – Segure esta tocha.

**LIS** – Na verdade, vou segurar esta aqui<sup>619</sup>. <840> Vênus superpoderosa, me deu muitas coisas boas quando me concedeu a possibilidade de ter esta moça. Ai, que corpinho macio!

**OL** – Minha esposinha... o que é isso?

**LIS** – O que foi?

**OL** – Pisou no meu pé<sup>620</sup> <845> feito um elefante.

**LIS** – Fique quieto! Nem uma nuvenzinha é tão macia quanto o peito dela.

**OL** – Por Pólux, que peitinho lindinho... Pobre de mim!

**LIS** – O que foi?

**OL** – Ela bateu no meu peito, não com o cotovelo, mas com um aríete.

---

<sup>614</sup> *Integrae* (v. 832): a noiva é intocada. Sobre os possíveis sentidos de *integer*, conferir nota ao verso 626.

<sup>615</sup> *Euax* (v. 835): MacCary e Willcock (p. 191), seguindo Hoffmann (27), afirmam que a expressão denota grande alegria.

<sup>616</sup> *Corculum, melculum, uerculum* (v. 836): sobre o uso dos diminutivos na linguagem amorosa, conferir nota ao verso 134.

<sup>617</sup> *Heus* (v. 836): a interjeição tem valor admonitório, segundo Chiarini (p. 196).

<sup>618</sup> *Fructust* (v. 839): o *OLD* aponta o sentido específico do contexto jurídico de *fructus*: “o direito de desfrutar os benefícios de algo” (“the right to enjoy the profits from something”).

<sup>619</sup> *Hanc tenebo* (v. 840): na verdade Lisidamo faz menção de segurar a suposta Cásina e não a tocha oferecida por Olímpio.

<sup>620</sup> *Plantam* (v. 845): MacCary e Willcock (p. 191) afirmam que *planta* seria literalmente a sola do pé e assim o termo, nesta passagem, se trataria de acusativo interno com *instítit* e faria referência ao pé da suposta Cásina. No entanto, alguns estudiosos preferem tomar *plantam* como o pé de Olímpio, passando o termo a objeto externo de *instítit*.

**LIS** – Mas, por favor, por que você a está tratando com tão dura mão? <850> Comigo, que a trato bem, ela não cria caso. Ai!

**OL** – O que há com você?

**LIS** – Uau! Como ela é vigorosa! Quase me derrubou com o cotovelo.

**OL** – É porque ela quer ir pra cama.

**LIS** – Por que não vamos então?

**OL** – Vá belamente belezinha.

## ATO V

### CENA I

#### CLEÓSTRATA, MÍRRINA E PARDALISCA<sup>621</sup>

**MÍR** – Tratadas bem e de acordo, <855> vamos daqui de dentro para a rua assistir a nossa peça nupcial. Por Cástor, nunca, em dia algum, ri tanto, e acho que pelo resto da minha vida não vou rir tanto.

**PAR** – Gostaria de saber o que Calino está fazendo, como novo esposo, com seu novo marido.

**MÍR** – Poeta algum compôs uma artimanha <860> mais bem bolada que esta bolada por nós.<sup>622</sup>

**CLE** – Agora eu gostaria muito de ver o velho voltar com a boca torta, porque não há vivo velho mais devasso, a menos que eu considere mais devasso aquele que lhe concede um lugar. [lacuna]<sup>623</sup> <864.865> Agora, Pardalisca, quero que fique aqui de guarda. Porque, quando um deles sair por aqui, você vai executar o ludíbrico.

---

<sup>621</sup> Metro: cantos polimétricos.

<sup>622</sup> *Fallaciam astutiorem ... poeta ... fabre* (vv. 860-861): Chiarini (p. 200), apoiado em Petrone (*op. cit.*, 1983, pp. 11 e ss.), afirma que esses vocábulos pertencem ao repertório dos termos que designam o engano criativo em Plauto. O esperado, no entanto, é que eles aparecessem na boca de um *seruus callidus* ou de uma *meretrix mala* e não, como o que ocorre aqui, na boca de uma *matrona*.

<sup>623</sup> A partir desse verso, os manuscritos apresentam inúmeras lacunas (indicadas como [lacuna]) e passagens de leitura incerta.

**PAR** – Farei como é de costume, com gosto. [lacuna] <870> Daqui, vê-se tudo que vai acontecer lá dentro. [lacuna] Atrás de mim, por favor.

**MÍR** – Aí você poderá falar mais à vontade as coisas que quiser.

**PAR** – Cale-se! Sua porta se abriu.

## CENA II

### OLÍMPIO, CLEÓSTRATA, MÍRRINA E PARDALISCA<sup>624</sup>

**OL** – Não sei para onde fugir, nem onde me esconder <875>, nem de que modo encobrir essa desgraça! Tamanha vergonha eu e meu dono passamos em nossas núpcias! Como estou envergonhado<sup>625</sup> agora e como tenho medo agora e como nós dois somos motivo de piada. Mas agora eu, sem noção disto, faço uma coisa inédita: está envergonhado alguém que nunca antes sentiu vergonha. Prestem atenção<sup>626</sup> enquanto eu reconstruo meus feitos: vale a pena afiar os ouvidos! É que as confusões que eu fiz lá dentro são engraçadas de ouvir e de repetir. <880> Logo que conduzi a recém-casada lá pra dentro, levei-a direto para o quarto. Mas ali estava tão escuro quanto um poço. Enquanto o velho não estava, eu disse ‘deite-se’. Eu a ajeito, acomodo-a, deixo-a mole, falo palavras doces, para que eu a tenha primeiro que o velho<sup>627</sup> [lacuna]. Logo comecei a ir mais devagar<sup>628</sup>, porque [lacuna]. <885> Fico olhando para trás várias vezes, para que o velho não [lacuna]. Como preliminar<sup>629</sup>, começo pedindo um beijo a ela [lacuna]. Ela me repeliu a mão e nem sequer

---

<sup>624</sup> Verso: cantos polimétricos.

<sup>625</sup> *Pudeo* (v. 877): tem-se o uso pessoal do verbo *pudere* no latim arcaico, sendo que mais tarde só se encontrará a forma impessoal do verbo (cf. MacCary; Willcock, p. 197; Chiarini, p. 204).

<sup>626</sup> Olímpio faz um à parte, dirigindo-se ao público.

<sup>627</sup> O texto está corrompido entre os versos 884 e 887. É possível compreender o sentido geral do verso 884, pelo contexto, mas não os seguintes que também possuem lacunas.

<sup>628</sup> *Tardus esse ilico coepi* (v. 885): uma tradução mais literal seria “logo começo a ser mais lento”. MacCary e Willcock (p. 198) afirmam que o texto é suspeito. Segundo os editores, Lambino oferece a explicação mais convincente para *tardus*: Olímpio começaria a ralentar suas ações antes apressadas devido à apreensão que a possível chegada de Lisidamo lhe causava. MacCary e Willcock indicam ainda o possível sentido de “lentidão no amor” para o termo *tardus*, apontando passagem de *Eunuco*, de Terêncio (*Eu.* 1079). Daí, nossa opção por uma expressão que em português pode também denotar o sentido de ser mais delicado, cuidadoso.

<sup>629</sup> *Stupri principio* (v. 887): literalmente, “como começo do ato sexual”. Segundo Adams (*op. cit.*, 1982, pp. 200-201), o sentido original do termo *stuprum* era “desgraça” (sentido atestado por Festo; cf. p. 200). Entretanto, mais tarde o termo se torna específico e designa “desgraça sexual”, *i.e.*, ato sexual ilícito, seja relação adúltera ou violação forçada (segundo Adams, na época de Plauto o termo parece já ter este sentido

permitiu que eu lhe desse um beijo. Mas agora, na verdade, eu tenho mais pressa ainda, <890> quero ainda mais partir para cima<sup>630</sup> de Cásina: desejo surrupiar do velho esta “tarefa”. Vou fechar a porta para que o velho não me pegue de jeito<sup>631</sup>.

<CLE><sup>632</sup> – Vamos, então! Vá você lá para perto dele.

PAR<sup>633</sup> – Por favor, onde está sua nova esposa?

<OL> – Por Hércules, eu estou perdido! Tudo foi descoberto.

<PAR> – Então é melhor confessar tudo passo a passo. <895> O que aconteceu lá dentro? Como Cásina está agindo? Ela é generosa<sup>634</sup> o bastante?

<OL> – Tenho vergonha de dizer.

PAR – Vá lembrando passo a passo: como você tinha começado?

OL – Por Hércules, tenho vergonha! <900>

PAR – Vamos, coragem [lacuna]! Depois que você se deitou... lembra a partir daí: o que aconteceu [lacuna]

OL – [lacuna] é uma vergonha.

<PAR> – Aqueles que ouvirem vão ter medo de fazer [lacuna]<sup>635</sup>

---

específico). Ainda de acordo com o estudioso, a relação designada poderia ser hetero ou homossexual. Embora o termo não indique necessariamente uma relação forçada, essa é a situação denotada na maior parte das vezes.

<sup>630</sup> *Inruere* (v. 891): Adams (*op. cit.*, 1982, pp. 190-191) afirma que verbos similares a *ineo*, caso de *inruo*, podem ter o sentido de penetrar, em geral, ligado à ação sexual de um animal macho. Procuramos manter o duplo sentido do verbo, que literalmente significa “atacar”, um inimigo, por exemplo (cf. *OLD*).

<sup>631</sup> Sobre os possíveis sentidos de *opprimo*, conferir nota ao verso 362. Aqui, em resumo, pode-se indicar “flagrar” ou referir-se ao sentido de cunho sexual do verbo.

<sup>632</sup> Nixon (p. 96) e Questa (p. 86) diferem dos demais editores na atribuição dessa fala. Ambos indicam Mírrina como enunciadora da oração inicial do verso 892. Os outros editores que consultamos atribuem a fala a Cleóstrata (cf. Ernout, p. 214; MacCary; Willcock, p. 86; Chiarini, p. 204, Paratore, p. 202; Pereira do Couto, p. 104).

<sup>633</sup> Nixon diverge dos demais editores na divisão das falas entre os personagens quase que integralmente nesta cena. Todas as falas atribuídas a Pardalisca (com exceção do verso 914, que Nixon atribui a Mírrina e os demais editores a Pardalisca) por todos os outros editores que consultamos são atribuídas a Cleóstrata na edição de Nixon.

<sup>634</sup> *Satin morigeras* (v. 896): o adjetivo *morigerus* (“obediente”, mas também “passivo” (no sentido sexual)) já foi atribuído a Olímpio em cena anterior (cf. v. 449). Assim como na passagem em que Olímpio se diz “generoso”, acreditamos que nesta também está em jogo o duplo sentido do termo.

<sup>635</sup> Após a lacuna, tem-se *hoc magnus est*. É impossível, contudo, atribuir algum sentido à passagem a partir do texto fragmentado que nos foi transmitido. Nenhum dos editores que consultamos propõe tradução para o trecho. Contudo, há divergência na atribuição da passagem. Ernout (p. 215) e Chiarini (p. 206) indicam Pardalisca como enunciadora. MacCary e Willcock (p. 87), Nixon (p. 97) e Paratore (p. 202) indicam Olímpio. É impossível saber a quem Pereira do Couto atribui a fala, já que o estudioso português não traduz o trecho e sua edição não apresenta o texto latino seguido (se a opção for seguir Ernout neste ponto – como

**OL**<sup>636</sup> – Você me arruína.

**PAR** – Por que não continua?

**OL** – Quando [lacuna] adiante, por debaixo<sup>637</sup> <905>

<**PAR**> – O quê?

**OL** – Ai meu deus!<sup>638</sup>

**PAR** – O quê?

**OL** – Aiii! Meu deus!<sup>639</sup>

**PAR** – [lacuna] é?

**OL** – Ah, era muito grande: [lacuna] temi que ela tivesse: comecei a procurar [lacuna]. Enquanto me perguntava se ela não teria uma espada<sup>640</sup> [lacuna], agarrei [lacuna] o punho. Mas pensando bem, não era uma espada: pois seria fria. <910>

**PAR** – Continue.

**OL** – Mas eu tenho vergonha!

**PAR** – Não era um tubérculo?<sup>641</sup>

**OL** – Não era.

**PAR** – Nem um pepino?

---

afirma Pereira do Couto em relação ao texto latino adotado na tradução – pode-se inferir que ele atribuiria a passagem a Pardalisca).

<sup>636</sup> Mais uma vez, há divergência na divisão e atribuição de falas. Ernout (p. 215) e Chiarini (p. 206) atribuem a sentença “*perdis*” a Olímpio e “*quin tu pergis?*” a Pardalisca. MacCary e Willcock (p. 87) e Paratore (p. 202) atribuem toda a passagem (“*perdis. Quin tu pergis?*”) a Pardalisca. Já Nixon atribui toda a fala a Cléostrata.

<sup>637</sup> *Suptus porro* (v. 905): isolados os termos parecem não fazer sentido. *Suptus* significa “debaixo” e *porro*, um advérbio, significa “à frente”, “adiante”. Ernout (p. 215) traduz a passagem por “je pousse en avant par dessous”. Nixon (p. 97) traduz: “down below next”. Chiarini (p. 207) não apresenta tradução para o texto fragmentado. Paratore (p. 205) opta por “spingo dal di sotto”. Por fim, Pereira do Couto (p. 106) propõe “avançando por baixo”. Procuramos indicar apenas a tradução das palavras encontradas no texto latino, sem pretensão de atribuir algum sentido específico à passagem.

<sup>638</sup> *Babae* (v. 906): do grego βαβα↔, a interjeição indicaria surpresa, maravilhamento (cf. MacCary; Willcock, p. 199; Chiarini, p. 207).

<sup>639</sup> *Papae* (v. 906): apesar da forma bastante semelhante à interjeição anterior de Olímpio (início do verso 906), *papae*, do grego παπα↔, indica inicialmente dor e medo. Contudo, em situações cômicas, pode indicar estupefação, verdadeira ou fingida (cf. MacCary; Willcock, p. 199; Chiarini, p. 207). Dessa maneira, optamos por traduzir de forma bastante semelhante as duas interjeições. Lembramos ainda que tanto a interjeição *papae*, como *babae* são registradas em *Estico* (St. 771); ali a indicação dos estudiosos é que as interjeições marcam a satisfação e o ritmo da dança dos personagens (cf. I. T. Cardoso, *op. cit.*, 2006, p. 189).

<sup>640</sup> *Gladium*: o termo é registrado nos versos 307, 629, 660, 691, 706, 751, 909, 910. Sobre o sentido conferido à *gladium* em *Cásina*, conferir o item “*Cásina* ilusória”.

<sup>641</sup> *Radix* (v. 911): o termo designa literalmente uma raiz. No entanto, preferimos traduzi-lo por tubérculo para evidenciar ainda mais as brincadeiras com vocábulos do âmbito alimentício.

**OL** – Por Hércules, certamente [lacuna] não era nenhum tipo de legume. O que quer fosse, certamente nunca foi tocado por nenhuma praga<sup>642</sup>. O que quer que fosse, era grande<sup>643</sup>.

**PAR** – O que aconteceu afinal? Conte tudo tintim por tintim.

<**OL**> – Aí eu chamo<sup>644</sup>: “Cásina” – e digo – <915.916> “por favor, minha esposinha, por que me despreza, a mim, seu marido, assim? Por Hércules, de fato, eu, que a desejei tanto, não mereço que você faça isso comigo.” <920> Ela não diz uma palavra e cobre com a veste aquilo que a faz mulher. Quando vejo aquela selva<sup>645</sup> bloqueada, peço que ela deixe-me enfiar na outra<sup>646</sup> [lacuna]. Quero ficar de cotovelos para me virar [lacuna] Não dá um pio [lacuna] Eu me levanto para nela [lacuna] <925> E nela [lacuna].

<**MÍR**> – Ele narra deliciosamente [lacuna]

<**OL**> – Um beijo [lacuna] Então uma barba como se fosse porco-espinho me pinica os lábios [lacuna] Logo depois, quando eu me apóiei nos joelhos, ela me bate no peito com os pés. <930> Caio da cama de cabeça para baixo: ela se arremessa e me dá uma cacetada na boca.<sup>647</sup> Saio fugindo de lá aqui para fora, quietinho, com esta cara que você está vendo, para que o velho prove do mesmo veneno que eu tomei<sup>648</sup>.

---

<sup>642</sup> *Calamitas* (v. 913): segundo MacCary e Willcock (p. 200), *calamitas* é o termo técnico para “praga numa colheita”; sendo assim, persiste o imaginário da agricultura.

<sup>643</sup> *Grandis* (v. 914): segundo MacCary e Willcock (p. 200), Dousa, comentador de Plauto (*Centurionatus siue Plautinarum explicationum libri IV*, Leyden, 1587) afirma que o adjetivo é empregado regularmente para designar uma colheita “produtiva”.

<sup>644</sup> *Apello* (v. 916): MacCary e Willcock (p. 200) afirmam que o termo teria um sentido mais sensual explicado por Ulpiano (séc. II d. C.): tentar seduzir (“try to seduce”). No entanto, nenhum dos outros editores que consultamos adota essa sugestão.

<sup>645</sup> *Saltum* (v. 922): num sentido geral, *saltus* designa uma passagem estreita através da floresta ou região montanhosa (cf. entrada 1 do *OLD*). Metaforicamente, o termo é usado para designar o órgão sexual feminino. Embora MacCary e Willcock (p. 201) afirmem que o vocábulo seria usado comumente nesse sentido metafórico, o *OLD* não registra este uso do termo. Além disso, Adams (*op. cit.*, 1982, p. 84), afirma que *saltus*, que pertence primariamente ao campo semântico da agricultura, não é usado com o sentido metafórico em outras passagens, além dessa plautina. Mesmo com o uso restrito, a metáfora seria facilmente reconhecida dado o largo uso, no contexto e de forma geral, de simbolismo envolvendo termos da agricultura e os órgãos sexuais.

<sup>646</sup> Segundo Adams (*op. cit.*, 1982, p. 113) subentende-se, aqui, “*altero saltu*”, o equivalente à “outra passagem”, o *culus*.

<sup>647</sup> Skutsch (*in Rheinisches Museum*, 55, 1900, 283 e ss.) sugere aqui uma relação entre a cena narrada por Olímpio e a que séculos depois será narrada por Ovídio nos *Fastos* (OV. *Fast.* 2.331 e ss.). Na passagem ovidiana, Fauno, tentando assediar Ônfale, teria sido espancado por Hércules, que vestido de noiva, estaria, por engano, na cama da pretendida de Fauno (cf. MacCary; Willcock, p. 201; Chiarini, p. 208). Por ocasião do exame de qualificação de nossa dissertação, o Prof. Dr. João Angelo Oliva Neto sugeriu que *optundi os* se trate aqui da felação como punição, prática descrita em poemas da Priapéia (p. ex., poema 25 da Priapéia

**PAR** – Ótimo! Mas onde está sua capinha?

**OL** – Deixei lá dentro.

<**PAR**> – E agora? Enganamos vocês direitinho?<sup>649</sup>

<**OL**> – Parabéns! <935> Mas a porta rangeu. Será que ela está me seguindo agora?

### CENA III

#### LISIDAMO, OLÍMPIO, CLEÓSTRATA, MÍRRINA E PARDALISCA<sup>650</sup>

**LIS** – Eu chego a arder de tamanha vergonha, não sei nem o que fazer nessa situação, nem como olhar nos olhos da minha esposa! É dessa forma que estou perdido. <940> Todas as sem-vergonhices tornam-se públicas: eu, miserável, estou morto de todas as maneiras. [lacuna] Está na cara que fui pego pelo pescoço. Não sei de que maneira me justificar perante minha esposa [lacuna], sou um miserável sem capa<sup>651</sup>. <945> [lacuna] Núpcias clandestinas. [lacuna] Acredito que [lacuna] é melhor para mim [lacuna] ir lá dentro até a minha esposa e oferecer-lhe o lombo pela minha má conduta. <950> Mas não há aqui algum homem que queira tomar meu lugar? O que fazer agora? Não sei. A não ser que eu imite os escravos de mau caráter e fuja de casa. Pois não há nenhuma salvação para o meu lombo, se eu voltar para casa. <955.956> Podem dizer que isso tudo é besteira: mas por Hércules, não estou a fim de levar uma coça, mesmo merecendo o castigo. Vou dar no pé e fugir agora!

**CLE**<sup>652</sup> – Ei! Parado aí, amante! <959.960>

---

Latina; cf. Oliva Neto, *op. cit.*, 2006, p. 262). Nossa tradução pelo coloquial “cacetada” (compreensível no sentido de “pancada”) visou dar margem também a esse sentido.

<sup>648</sup> *Vt senex hoc eodem poculo quo ego bibi biberet* (v. 933): tradução mais literal seria “para que o velho bebesse no mesmo copo, em que eu bebi”.

<sup>649</sup> *Adita ... manus* (v. 935): MacCary e Willcock (p. 202) apresentam a explicação de Bentley para essa obscura expressão: “*manum adire alicui* significa “iludir”, “enganar” (“*manum adire alicui est 'fallere', 'decipere'*”). A expressão aparece ainda outras quatro vezes na obra plautina (cf. *Aul.* 378, *Per.* 796, *Poen.* 457; 462).

<sup>650</sup> Metro: cantos polimétricos.

<sup>651</sup> *Expalliatu*s (v. 945): literalmente, “privado da capa”, o termo é neologismo plautino (cf. MacCary; Willcock, p. 203; Chiarini, p. 213).

<sup>652</sup> MacCary e Willcock (p. 204) afirmam que essa fala deve, obviamente (“obviously”), ser atribuída a Calino, já que o escravo é quem seguiria Lisidamo fora da casa. Ernout (p. 217), Chiarini (p. 212) e Questa (p.

LIS – Estou morto! Sou chamado de volta<sup>653</sup>. Vou sair, como se não tivesse ouvido.

#### CENA IV

CALINO, LISIDAMO, CLEÓSTRATA, MÍRRINA, PARDALISCA E OLÍMPIO<sup>654</sup>

<CAL> – Onde está você, que pretende implantar aqui os costumes marseheses<sup>655</sup>? Se você quiser me acariciar<sup>656</sup> agora, é o momento certo. Por favor, volte para o quarto. Por Hércules, você está perdido! Ande, vem aqui logo. <965> Agora vou arranjar um juiz imparcial<sup>657</sup> fora dos tribunais<sup>658</sup> para mim e para você.

LIS – Estou perdido, agora o homem lá vai pelar<sup>659</sup> meu lombo com a vara<sup>660</sup>. Tenho que fazer este caminho, pois por aquele outro vou dar de cara com um “quebra-rins”<sup>661</sup>.

---

91) atribuem a fala a Cleóstrata. Nixon (p. 103) e Paratore (p. 206) incluem a passagem na cena seguinte e indicam Calino como enunciador do comando de parada a Lisidamo.

<sup>653</sup> *Reuocor* (v. 961.962): entre os sentidos apontados pelo *OLD*, o verbo *reuocare* pode significar “chamar (o acusado) de volta à corte (“to summon back (a defendant) to a court”).

<sup>654</sup> Metro: setenários trocaicos.

<sup>655</sup> *Mores Massiliensis* (v. 963): MacCary e Willcock (p. 205), citando passagem da obra *Deipnosophistas* (*O banquete dos sofistas*) de Ateneu de Náucratis (“Μασσαλιῶται ... □σξημονοῖσι γυναικοπαροῦντεω”, Athen., *Deipn.* 12.523c), afirmam que se atribuía ao povo da Marselha a fama de ser efeminado. Já Paratore (p. 207) afirma que tal fama pode ser atestada por passagens de fragmentos, sem dizer quais, de *Satyricon* de Petrónio.

<sup>656</sup> *Subigito* (v. 964): segundo o *OLD*, o termo significa “excitar sexualmente acariciando”. Adams (*op. cit.*, 1982, p. 155) aponta uma nuance entre os termos *subigitare* e *subigere*. O último seria usado ao se denotar o papel sexual ativo na relação (homossexual ou heterossexual), enquanto *subigito* teria um sentido mais leve. Especificamente sobre o emprego do termo na comédia, Adams afirma que seu significado seria apenas “acariciar, colocar as mãos em alguém” (“fondle, lay hands on”) – sentido deduzível do verso 203 de *Mercador*, de Plauto, do verso 566 d’ *O autoflagelador* (*Heauton Timorumenos*) de Terêncio e ainda do uso de *subigitatrix* em *Persa* (v. 277), termo ao qual se segue a expressão *ne me attrecta* (o verbo *attrectare*, segundo Adams, pode ter também o sentido de “acariciar” (“fondle”). O estudioso afirma que não é possível determinar com precisão o que o sentido literal de *subigitare* originaria metaforicamente na comédia.

<sup>657</sup> *Aequom arbitrum* (v. 966): MacCary e Willcock (p. 205) apresentam a sugestão de Studemund de que o tal “juiz” seria o bastão de Lisidamo (citado nos versos 967 e 971). Ainda segundo os estudiosos, o termo *arbitrum* é registrado com o sentido de arma em *Truculento* (v. 629). Os editores que consultamos parecem adotar tal sugestão ao apontar em suas traduções que Calino indicaria, com gestos, o bastão. Ernout (p. 218) indica entre parênteses: “il montre son bâton”. Nixon (p. 103) também acrescenta entre parênteses: “tapping his cane significantly”. Paratore (p. 207) indica “agita il bastone” e Chiarini (p. 217), “mostra il bastone”. Por fim, Pereira do Couto (p. 109) acrescenta, entre parênteses, ao fim dessa fala de Calino: “mostra o bastão ao velho”.

<sup>658</sup> *Extra considium* (v. 966): *considium*, de *con* + *sedeo*, indicaria a corte de justiça (cf. *OLD*). O termo é registrado apenas nessa passagem plautina, mas há grande possibilidade de ser apenas uma confusão na leitura do manuscrito A com a palavra *consilium* (cf. MacCary; Willcock, p. 205; Chiarini, p. 216).

<sup>659</sup> *Defloccabit* (v. 967): *defloccare* segundo o *OLD* significa “friccionar a superfície de algo (uma roupa, p. ex.)” (“to rub the nap of (cloth)”). O termo vem de *floccus* que pode designar “flocos”, “veio de lã”, algo como as “bolinhas de lã” que se formam com o uso prolongado de uma roupa. MacCary e Willcock (p. 206)

CLE – Eu desejo um bom dia para você, apaixonado!<sup>662</sup>

LIS – Olha minha esposa aí no caminho. Agora estou entre a cruz e a espada<sup>663</sup>, não sei nem para onde fugir. <970> Por aqui, há lobos; por ali, há cães<sup>664</sup>; o uivo do lobo<sup>665</sup> mostra uma varada.<sup>666</sup> Por Hércules, acredito que vou mudar aquele velho ditado<sup>667</sup>. Vou por aqui: tenho esperança de que o uivo do cão<sup>668</sup> seja melhor.

CLE – O que se passa, bimarido<sup>669</sup>?<sup>670</sup> De onde você vem com essa cara, meu marido? O que você fez do bastão e do pálio que tinha? <975>

<PAR> – Acredito que ele perdeu enquanto cometia o adultério<sup>671</sup> com Cásina.<sup>672</sup>

---

indicam passagem de Nônio (p. 12 Lindsay): “*defloccare* é desgastar: o termo é transportado ‘de vestes sem floco’”. *Cásina* de Plauto: Estou perdido! Aquele homem não vai dar nem sequer um floco [i.e. a mínima] para o meu lombo” (“*defloccare est adterere: tractum a uestibus sine flocco. Plautus Casina: perii! Flocco habebit iam illic homo lumbos meos*”). Em face da corrupção no trecho plautino, os editores acreditam que não há motivo para não se considerar a evidência do gramático. O verbo *defloccare* é registrado também em *Epídico* (v. 616).

<sup>660</sup> *Fustis* (v. 967): literalmente, “vara” (cf. entrada 1 do *OLD*). MacCary e Willcock (p. 206) afirmam que, tomadas juntas a referência a essa vara e ao bastão de Lisidamo (v. 1009), parece não haver dúvida de que Calino realmente segurava o bastão do velho.

<sup>661</sup> *Lumbifragium* (v. 968): neologismo plautino, cunhado sobre *naufragium*. Registrado também em *Anfitrião* (v. 454) (cf. MacCary; Willcock, p. 206; Chiarini, p. 216).

<sup>662</sup> *Iubeo te saluere, amator* (v. 970): MacCary e Willcock (p. 206) afirmam que a saudação é formal.

<sup>663</sup> *Inter sacrum saxumque* (v. 970): tradução mais literal seria “entre a vítima do sacrifício e a faca (de pedra, usada nos sacrifícios)”. A expressão, comum em nossa língua, “entre a cruz e a espada” parece traduzir bem a latina, embora se afaste um pouco do sentido literal dos termos.

<sup>664</sup> *Hac lupi, hac canes* (v. 971): a passagem, indicada como proverbial, é registrada também em Horácio: “por aqui está repleto de lobos, por ali, de cães, dizem” (*hac turget lupus, hac canis, aiunt*; HOR. S. 2. 2. 64). O cão seria a própria esposa de Lisidamo, Cleóstrata (cf. v. 320) (cf. MacCary; Willcock, p. 206).

<sup>665</sup> *Lupina scaeua* (v. 971): *scaeua*, no feminino, significa “presságio” (indicado pelo *OLD* como favorável, por ser tomado à esquerda dos auspícios, mas como negativo por MacCary e Willcock (p. 206)). *Lupina scaeua* seria, literalmente, o presságio de um lobo. Contudo, concordando com MacCary e Willcock (p. 206), preferimos entender que tal presságio seria indicado pelo uivo do lobo; daí nossa tradução “o uivo do lobo mostra uma varada”.

<sup>666</sup> *Lupina scaeua fusti rem gerit* (v. 971): as traduções adotadas pelos editores que consultamos foram: “mauvais présage que ce loup armé d’un bâton” (Ernout, p. 218); “and the wolf omen does business with a club” (Nixon, p. 103); “quel presagio lupesco significa bastonate” (Paratore, p. 209); “quel lupo col bastone è un pessimo presagio” (Chiarini, p. 217) e “o lobo traz consigo um cacete; é mau presságio!” (Pereira do Couto, p. 110).

<sup>667</sup> A referência parece ser ao ditado que Lisidamo acabara de citar: *hac lupi, hac canes*.

<sup>668</sup> *Caninam scaeuam* (v. 973): Lisidamo retomaria tanto o já mencionado “uivo do lobo” (*lupina scaeua*), como a oposição entre os animais presentes nos seus dois possíveis caminhos: o lobo e o cão (*hac lupi, hac canes*, v. 971).

<sup>669</sup> *Dismarite* (v. 974): o único registro do termo é neste verso da peça plautina. A palavra, segundo o *OLD*, seria a junção do prefixo grego δῖς (dois) e o termo latino *maritus* (marido, esposo). De acordo com o aparato crítico de Questa (p. 92), o código Palatino traz a alternativa “*tu marite*”, o que torna o registro *dismarite* contestável. MacCary e Willcock (p. 206) apontam, ainda, a presença do termo *bimaritus*, que é registrado com o mesmo sentido, no discurso de Cícero *Pro Plancio* (CIC. *Planc.* 30).

<sup>670</sup> Nixon (p. 105), Paratore (p. 208) e Questa (p. 92) atribuem esta fala a Mírrina. Os demais editores que consultamos adotam a mesma opção de Ernout, atribuindo a passagem a Cleóstrata.

**LIS** – Estou morto!

**CAL** – Que tal agora irmos para o quarto? Sou a Cásina.

**LIS** – Vá para o inferno.

**CAL** – Você não me ama?

**CLE** – Por que não responde? O que foi feito do seu pálio?

**LIS** – Por Hércules, esposa, as Bacantes...

**CLE** – Bacantes?

**LIS** – Por Hércules, esposa, as Bacantes...

<**MÍR**> – Sabe que diz besteira. Pois, por Cástor, agora as Bacantes já não se divertem<sup>673</sup> mais.<sup>674</sup>

**LIS** – Eu me esqueci. <980> Mas, no entanto, as Bacantes...

**CLE** – O que é que têm as Bacantes?

<**LIS**> – Se isso não é possível...

<**CLE**> – Por Cástor, você está com medo.

**LIS** – Eu? Por Hércules, você está mentindo.

**CLE** – Agora está pálido de tudo.

<**LIS**> – [lacuna]<sup>675</sup>

<**CLE** – Ainda me pergunta?<sup>676</sup> [lacuna] É Cásino [lacuna]<sup>677</sup>

---

<sup>671</sup> *Moechissat* (v. 976): o verbo *moechissare* seria uma latinização (inventada por Plauto) do grego μοιξ↔ζω (embora o correspondente grego não seja atestado) (cf. MacCary; Willcock, p. 207; Chiarini, p. 217).

<sup>672</sup> MacCary e Willcock (p. 207) afirmam que essa fala deve ser atribuída a Mírrina, que é quem poderia, com propriedade, na companhia de Cléostrata ridicularizar Lisidamo. Paratore (p. 208) e Nixon (p. 104) adotam a mesma opção de MacCary e Willcock, indicando Mírrina como enunciadora da passagem. Chiarini (p. 217) (embora concorde com MacCary e Willcock), Questa (p. 92) e Pereira do Couto (p. 110) adotam a opção de Ernout (p. 218).

<sup>673</sup> *Lidunt* (v. 980): segundo o *OLD*, um dos sentidos do verbo *ludere* é “brincar”, “se divertir” (cf. entrada 5 do verbete *ludo*, que indica, entre os exemplos, essa passagem plautina).

<sup>674</sup> A referência às Bacantes parece aludir a um famoso escândalo em Roma, em 186 a.C., que resultou na promulgação por parte do Senado de lei contrária às cerimônias de culto ao deus Baco (Tito Lívio 39.8-18; *senatus consultum de Bacchanalibus CIL I 581, X 504*). Tal alusão é alvo de discussão sobre uma possível datação para a peça *Cásina*. No entanto, a já difícil tarefa de levantar hipóteses sobre em que momento cada peça plautina teria sido escrita parece se tornar ainda mais incerta no caso de *Cásina*, já que a peça deve ter sido fruto de *retractatio* (cf. nota ao verso 21), tornando, assim, as possíveis referências a fatos da época ainda mais inconclusivas.

<sup>675</sup> É impossível atribuir algum sentido ao texto fragmentado ao qual temos acesso.

<sup>676</sup> Apenas o início desse verso pode ser reconstruído de maneira mais exata (*etiam me rogas*, em comparação a *rogas etiam*, (v 997)). Quanto ao conteúdo presente entre os versos 984 e 990, tem-se apenas conjecturas muito discutíveis (cf. MacCary; Willcock (p. 208); Questa (p. 93).

<OL> – Com suas sem-vergonhices, ele me fez um miserável afamado.

LIS – Não vai ficar quieto?

OL – Por Hércules, eu não vou ficar quieto mesmo. Você me pediu com máximo empenho para que pedisse Cásina como esposa para mim em nome do seu amor.

LIS – Eu fiz isso?

OL – Não, foi o Heitor de Tróia<sup>678</sup>... 994.995

<LIS> – Na verdade, ele vai é pegar você de jeito<sup>679</sup>. Eu fiz essas coisas que vocês estão dizendo?

CLE – Ainda pergunta?

LIS – Por Hércules, se eu realmente fiz, fiz mal.

CLE – Volte para dentro agora! Eu vou lhe fazer lembrar se você não se recorda bem.

LIS – Por Hércules, acho que é melhor acreditar no que vocês estão dizendo. Mas, minha esposa, dê essa chance ao seu marido. Mírrina, interceda junto a Cleóstrata. <1000> Se alguma vez depois de hoje eu vier a amar Cásina, ou apenas tentar fazer isso, se eu alguma vez – se por amá-la<sup>680</sup> – eu, alguma vez depois de hoje, cometer tal delito, não há por que você, esposa, não me bater com a vara, estando eu pendurado.

---

<sup>677</sup> *Casinust* (v. 988): se a leitura dos fragmentos estiver correta, essa parece ser uma retomada da brincadeira presente no verso 814.

<sup>678</sup> Olímpio trata Lisidamo ironicamente.

<sup>679</sup> *Oppresset* (v. 996): forma abreviada do subjuntivo mais-que-perfeito *oppressisset*. Segundo MacCary e Willcock (p. 208) o texto nesse trecho é incerto. A referência a Heitor de Tróia só foi estabelecida recentemente por Palmer, em 1888. Mas para os editores, a atmosfera de recriminação e vitupério permite que tal referência seja plausível. MacCary e Willcock ainda afirmam que o vocábulo *oppresset* pode ter um tom obscuro (como *opprimere*, no verso 362). Daí, nossa opção por usar expressão que pode indicar mais de um sentido para o verbo *opprimere* (conferir nota ao verso 362).

<sup>680</sup> *Ne ut eam amasso* (v. 1002): o trecho é de difícil entendimento. MacCary e Willcock (p. 209), seguindo Nixon (p. 107), sugerem uma tradução possível, considerando que a partícula *ne* substituiria *nedum*: “let alone make love to her”. No entanto, segundo os editores, é difícil aceitar que *ne ut* poderia ser seguido pelo que na realidade seria um futuro do indicativo (no caso, pelo verbo *amasso*). MacCary e Willcock ainda apontam a sugestão de Leo de que a formulação da frase teria conotação jurídica arcaica (“antique legal overtones”). Como uma opção de interpretação do trecho, os editores ainda sugerem que essa cláusula seja lida como parte da segunda metade desse verso – e não como parte da segunda metade do verso 1001. A tradução sugerida para os versos 1001-1002 seria, então, “If ever after this I either make love to Casina, or just begin to do so, if I ever – not to speak of making love – do from now on anything of the sort...”. Ernout (p. 220) indica em nota que nem o sentido nem a construção da sentença podem ser explicados com precisão. Ainda segundo o editor francês, Gruter e Guyet propõem que o verso 1002 seja resultado de uma interpolação posterior a Plauto. A tradução de Ernout para os versos 1001-1002 é: “si jamais à l’avenir je deviens amoureux de Casine, ou si je fais mine de l’aimer seulement, bref, si jamais l’on me reprend désormais à commettre quelque faute pareille...”. Nixon (p. 107) traduz: “if I ever make love to Casina after this, or as much as show a sign of it – let alone making love to her – if I ever do such a thing again...”. Paratore (p. 211) traduz: “se d’ora in poi

**MÍR** – Por Cástor, acho que ele deve ser perdoado.

**CLE** – Vou fazer como você quer. Agora eu, não tão contrariada, vou lhe perdoar por causa disto <1005>: para que não façamos essa longa peça mais longa.

**LIS** – Não está brava?

**CLE** – Não estou brava.

**LIS** – Tenho sua palavra?

**CLE** – Tem.

**LIS** – Ninguém tem uma esposa mais amável do que a que eu tenho.

**CLE** – Vamos, você, devolva o bastão e o pálio para ele!

**CAL** – Tome, se quiser. Por Pólux, a mim é que foi feita notavelmente uma grande injúria. <1010> Eu me casei com dois, e nenhum deles fez aquilo que deve ser feito com uma esposa nova.

**DIRETOR DA COMPANHIA:**<sup>681</sup> Espectadores, vamos contar o que vai se passar lá dentro. Vai-se descobrir que aquela Cásina é filha<sup>682</sup> do vizinho aqui do lado<sup>683</sup>, e ela vai se casar com Eutinico, filho do nosso dono. <1015> Agora é justo que vocês dêem com palmas a recompensa merecida aos que merecem<sup>684</sup>. Quem assim fizer, terá sempre que quiser, escondido da esposa, uma amante<sup>685</sup>. Certamente, àquele que não tiver batido

---

penso a far l'amore con Casina o comincio soltando a pensarci, se insomma d'ora in poi faccio le viste di commetere una simile porcheria...". Chiarini (p. 219) opta por: "se mai in futuro dovessi amare Casina o anche solo accennare a farlo, o se, per amarla, dovessi combinare qualcosa del genere...". Por fim a tradução de Pereira do Couto (p. 113) é: "se alguma vez, daqui em diante, eu fizer amor com Cásina ou apenas planejar fazê-lo, ainda que não faça amor com ela, se alguma vez, daqui em diante, eu voltar a fazer tal coisa...".

<sup>681</sup> Há dúvidas sobre o enunciador do epílogo (representado nos manuscritos pelo símbolo Ω) de *Cásina*. Entre as hipóteses estão um *cantor* em separado, Calino ou o líder da trupe de atores. MacCary e Willcock (p. 210) afirmam que a melhor opção é Calino, que já falava anteriormente. Chiarini (p. 220) e Questa (p. 95) atribuem a fala a Pardalisca; Ernout (p. 221), Pereira do Couto (p. 115) e Paratore (p. 213), ao diretor da companhia. Nixon (p. 109) não evidencia um enunciador para a passagem, tratando-a apenas de forma separada como "epílogue".

<sup>682</sup> É curioso que dentre os nomes dos personagens plautinos, apenas dois apresentem a desinência de origem grega *-ino*, ambos no feminino: *Casina* e *Myrrhina*. Como podemos perceber pelo que se narra no epílogo, o fato de ambos os personagens fazerem parte da peça *Cásina* não parece ser irrefletido: Cásina é, na verdade, filha de Mírrina (Chiarini, p. 25).

<sup>683</sup> *Huis ... ex proxumo* (v. 1013): ou seja, o vizinho Alcésimo.

<sup>684</sup> *Meritis* (v. 1015): MacCary e Willcock (p. 210) afirmam que o termo faz referência aos atores da peça.

<sup>685</sup> *Scortum* (v. 1016): literalmente, *scortum* designa uma prostituta (cf. *OLD*).

palmas tão sonoramente quanto pode, vai-se jogar em cima dele, em vez de uma acompanhante, um bode ensebado<sup>686</sup>.

---

<sup>686</sup> *Vinctus nautea* (v. 1018): a peça se encerra com a retomada do tema dos aromas (no caso, um odor muito desagradável: o fedor do bode). O termo *nautea* é explicado por Nônio como “*nautea* é água de couro” (“*nautea est aqua de coriis*”, p. 12 Lindsay), ou seja, a água provavelmente resultante de algum processo de lavagem do couro de bode (cf. MacCary; Willcock, p. 210; Chiarini, p. 221).

## 9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 9.1. Referências

#### Obras de referência

ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1940.

ERNOUT, A.; MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris: Klincksieck, 1979.

ERNOUT, A., THOMAS, F. *Syntaxe Latine*. Paris: Klincksieck, 1959.

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

GRIMAL, P. *Diccionario de Mitologia Griega y Romana*. Tradução para o espanhol de Francisco Payards. 6ª edição. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, 1979.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

HOWATSON, M. C.; CHILVERS, I. (eds.). *The Concise Oxford Companion to Classical Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

KENNEY, E. J. (ed.) *The Cambridge History of Classical Literature – Latin Literature*, Vol. II. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LINDSAY, W. M. *Syntax of Plautus*. G.E. Stechert & Co: New York, 1936.

*THESAURUS LINGVAE LATINAE*. Leipzig: Teubner, 1900 – 2003.

SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo Dicionário Latino-português*. 12ª edição. Belo Horizonte: Garnier, 2006.

TORRINHA, F. *Dicionário Latino-português*. 2ª edição. Porto: Editora Porto, 1998.

#### Edições de *Casina* consultadas

*Plaute*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1996, tomo II.

*Plauto. Cásina.* Introdução, tradução do latim e notas de Aires Pereira do Couto. Lisboa: Edições 70, 2006.

*Plauto. Casina.* Introduzione, traduzione e note a cura di Gioachino Chiarini. Roma: Carocci editore, 1998.

*Plauto. Tutte le Commedie.* A cura de Ettore Paratore. Texto latino a fronte. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1992, vol. II.

*Plautus. Casina.* Edited by W. T. MacCary and M. M. Willcock. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

*Plautus.* With an English translation by Paul Nixon. Cambridge: London, 1988, tomo II.

### **Edições de outras peças plautinas**

*Amphitruo.* Edited by David Christenson. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

*Bacchides.* Edited with translation and commentary by John Barsby. 3rd. edition. England: Aris & Phillips Ltd, 1991.

*Curculio (Charançon).* Édition, introduction et commentaire de Jean Collart. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

*Estico de Plauto.* Introdução, tradução e notas de Isabella Tardin Cardoso. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

*Menaechmi.* Edited by A. S. Gratwick. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

*Os Dois Menecmos.* Introdução, versão do latim e notas de Carlos Alberto Louro Fonseca. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1983.

*Plaute.* Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 1989, 1996, 1992, tomos I – VII.

### **Estudos em geral**

ABEL, K. *Die Plautusprologue.* Frankfurt am Main, 1955.

ABEL, L. *Metatheatre – a New Vision of the Dramatic Form.* New York: Hill and Wang, 1963.

- ADAMS, J. N. *The Latin Sexual Vocabulary*. London: Duckworth, 1982.
- ANDERSON, W. S. *Barbarian Plays: Plautus' Roman Comedy*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Chalinus armiger in Plautus' *Casina*". *Illinois Classical Studies* 8, 1983, p 11-21.
- BAIN, D. *Actors and audience*. Oxford. 1977.
- BARCHIESI, M. "Plauto e il Metateatro Antico". *Il Verri*, 31, 1969, p. 113-130.
- BEACHAM, R. C. *The Roman Theatre and its Audience*. London: Routledge, 1995.
- BEARE, W. *The Roman Stage – a History of Roman Drama at the Time of Republic*. London: Methuen & Co. Ltd, 1964.
- BIANCO, M. M. *Ridiculi Senes – Plauto e i Vecchi da Commedia*. Palermo: Flaccovio Editore, 2003.
- BROWN, P. G. "Love and Marriage in Greek New Comedy". *The Classical Quarterly*, Vol. 43, No. 1, 1993, pp. 189-205.
- CARDOSO, I. T. *Ars Plautina*. Tese de doutorado inédita. DLCV, USP, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Matronae Virtuosae no *Stichus* de Plauto". *Phaos*, 1, 2001, pp. 21-38.
- \_\_\_\_\_. "Ilusão e Engano em Plauto" in: CARDOSO, Z. A; DUARTE, A. S. (org.). *Estudos sobre o Teatro Antigo*. São Paulo: Alameda, 2010 (no prelo).
- CODY, J. M. "The Senex Amator in Plautus' *Casina*". *Hermes* 104, 1976, pp. 453-476.
- CONTE, G. B. *Latin Literature – a History*. Baltimore, Londres: The John Hopkins University Press, 1994.
- CONNORS, C. "Scents and Sensibility". *The Classical Quarterly*, 47, 1997, pp. 305-309.
- COULTER, C. C. *Retractatio in the Ambrosian and Palatine Recensions of Plautus; a Study of the Persa, Poenulus, Pseudolus, Stichus and Trinummus*. Baltimore: J. H. Furst Company, 1911.
- DUCKWORTH, G. E. "The Unnamed Characters in the Plays of Plautus". *Classical Philology*, 33, n. 3, 1938, pp. 167-282.
- \_\_\_\_\_. *The Nature of Roman Comedy – a Study in Popular Entertainment*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- FOSTER, J. "Five Passages in Plautus". *Mnemosyne*, 23, 1970, pp. 362-365.

- FRAENKEL, E. *Elementi Plautini in Plauto*. Florença: La Nuova Italia, 1960.
- FRANK, T. "On the Dates of Plautus' *Casina* and Its Revival". *The American Journal of Philology*, Vol. 54, No. 4, 1933, pp. 368-372.
- FRANKO, G. F. "Imagery and Names in Plautus' "*Casina*". *The Classical Journal*, Vol. 95, No. 1, Oct. - Nov., 1999, pp. 1-17.
- FOREHAND, W. E. "Plautus' *Casina*: an Explication". *Arethusa*, 6, 1973, pp. 233-256.
- GAISER, K. "Zur Eigenart der Römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren Griechischen Vorbildern". *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt*, I (2), 1972, pp. 1027-1113.
- GORDON, W. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- GRATWICK, A. S. "Titus Macius Plautus". *Classical Quarterly*, New Series, Vol. 23, 1973, pp. 78-84.
- HOFFMANN, J. B. *Lateinische Umgangssprache*. Heidelberg: Winter, 1926.
- HOUGH, J. N. "The Use of Greek Words by Plautus". *The American Journal of Philology*, Vol. 55, No. 4, 1934, pp. 346-364.
- \_\_\_\_\_. "Miscellanea Plautina: Vulgarity, Extra-dramatic Speeches, Roman Allusions", *Transactions of the American Philological Association*, 71, 1940, pp. 186-197.
- HUNTER, R. L. *The New Comedy of Greece & Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- JOCELYN, H. D. "Chrysalus and the Fall of Troy". *Harvard Studies in Classical Philology*, 73, 1969, pp. 135-152.
- MACCARY, T. W. "The Significance of a Comic Pattern in Plautus and Beaumarchais", *Modern Language Notes*, Vol. 88, No. 6, Comparative Literature, (Dec., 1973), pp. 1262-1287.
- MARTINDALE, C.; MARTINDALE, M. *Shakespeare and the Uses of Antiquity: an Introductory Essay*. London: Routledge, 1994.
- MICHAUT, G. *Histoire de la Comédie Romaine – Plaute*. Paris: Ed. de Boccard, 1920.
- MOORE, T. *The Theater of Plautus – Playing to the Audience*. Austin: University of Texas Press, 1998.

- MOURA, F. M. *Análise Tipológica do Senex em Plauto: Periplectomenus (Miles Gloriosus) e Lisydamus (Casina)*. Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2005.
- MUECKE, F. "Plautus and the Theater of Disguise". *Classical Antiquity* 5, nº 2, October, 1986, pp. 216-229.
- OLIVA NETO, J. A. *O Livro de Catulo*. Tradução, introdução e notas de J. A. Oliva Neto. São Paulo: Edusp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Falo no Jardim – Priapéia Grega, Priapéia Latina*. Tradução do grego e do latim, ensaios introdutórios, notas, iconografia e índices de João Angelo Oliva Neto. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- O'BRHYIM, S. (ed.). *Greek and Roman Comedy – Translations and Interpretations of Four Representative Plays*. Austin: University Press, 2001.
- PALMER, L. R. *The Latin Language*. London: Faber and Faber limited, 1977.
- PARATORE, E. *História da Literatura Latina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1983.
- PARKER, H. N. "Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-Examined". *The American Journal of Philology*, Vol. 117, No. 4, Winter, 1996, pp. 585-617.
- PETERSMANN, H. "Lateinische Varietätenrhythmik – aufgezeigt an ausgewählten Komödien des Plautus", *Wien Studien*, 2001, pp. 153-165.
- PETRONE, G. *Teatro Antico e Inganno: Finzioni Plautine*. Palermo: Palumbo Editore, 1983.
- QUESTA, C. *Sei Letture Plautine*. Urbino: Quattroventi, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Il Ratto dal Serraglio. Euripide, Plauto, Mozart, Rossini*. Urbino: QuattroVenti, 1997.
- QUESTA, C.; RAFFAELLI, R. *Maschere, Prologhi, Naufragi nella Commedia Plautina*. Bari: Adriatica, 1984.
- ROCHA, C. M. "Breves Observações sobre os Espaços da Cena em Plauto" in: *Língua, Literatura e Ensino – 3º SePeG*. Campinas, Unicamp, 2006, pp. 320-325.
- ROSENMEYER, P. A. "Enacting the Law: Plautus' Use of the Divorce Formula on Stage". *Phoenix*, vol. 49, n. 3, Autumn, 1995, pp. 201-217.

- RYDER, K. C. "The 'Senex' Amator in Plautus". *Greece & Rome*, v. 31, n. 2, 1984, pp. 181-189.
- SANTOS, S. A. dos. "O Santo e a Porca: Imitatio de Plauto no Nordeste Brasileiro", *Caderno de Resumos do XV Congresso Interno de Iniciação Científica – Unicamp, 26 e 27 de Setembro de 2007*. 2007, p. 206.
- SCHUHMAN, E. "Der Typ der *Uxor Dotata* in den Komödien des Plautus". *Philologus*, 121, 1977, pp. 45-65.
- RAFAELLI R; TONTINI, A. (a cura di). *Lecturae Plautinae Sarsinates VI, Casina (Sarsina 8 settembre, 2000)*. Urbino: QuattroVenti, 2003.
- SLATER, N.W. *Plautus in Performance – The Theatre of the Mind*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 2000.
- TALADOIRE, B. A. *Essai sur le Comique de Plaute*. Monaco: Les Éditions de l'Imprimerie Nationale de Monaco, 1957.
- TAYLOR, L. R. "The Opportunities for Dramatic Performances in the Time of Plautus and Terence", *Transactions and Proceedings of American Philological Association*, 68, 1937, pp. 284-304.
- TENNEY, F. "On the Dates of Plautus' *Casina* and its Revival". *American Journal of Philology*, 1933, pp. 368-372.
- WILLIAMS, B. "Games People Play: Metatheatre as Performance Criticism in Plautus' *Casina*". *Ramus*, 22, 1993, pp. 35-59.
- WILLIAMS, G. *Tradition and Originality in Roman Poetry*. Oxford and New York: Clarendon Press and Oxford University Press, 1968.

## 9.2. Bibliografia

- AGOSTINIANI, L.; DESIDERI, P. (a cura di). *Plauto Testimone della Società del Suo Tempo*. Napoli: Edizione Scientifiche Italiane, 2002.
- ANDREWS, N.E. "Tragic Re-presentation and the Semantics of Space in Plautus' 'Casina'". *Mnemosyne*, Series IV, Vol. 57, Fasc. 4, 2004, pp. 445-464.
- BEEDE, G. L. "Proverbial Expressions in Plautus". *The Classical Journal*, Vol. 44, No. 6, Mar., 1949, pp. 357-362.
- BETTINI, M. *Verso un'Antropologia dell'Intreccio*. Urbino: QuattroVenti, 1991.
- BIANCO, M. M. *Ridiculi Senes – Plauto e i Vecchi da Commedia*. Palermo: Flaccovio Editore, 2003.
- CHIARINI, G. "La Rappresentazione Teatrale" in: G. CAVALLO; P. FEDELI; A. GIARDINA. *Lo Spazio Letterario di Roma Antica*. Vol 2: la Circolazione del Testo. Roma: Salerno Editrice, 1998.
- DELLA CORTE, F. "Personaggi Femminili in Plauto". *Dioniso*, 43, 1969, pp. 485-497.
- DUPONT, F. *L'Acteur-roi: Le théâtre à Rome*. Collection Realia. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- FANTHAM, E. *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*. Toronto: University of Toronto Press, 1972.
- \_\_\_\_\_. "Sex, Status, and Survival in Hellenistic Athens: A Study of Women in New Comedy". *Phoenix*, Vol. 29, No. 1, Spring, 1975, pp. 44-74.
- FONTAINE, M. "Freudian Slips in Plautus: Two Case Studies". *American Journal of Philology*, V. 128, No. 2 (Whole Number 510), Summer 2007, pp. 209-237.
- GOLDBERG, B. "'Vested Interests' in Plautus' *Casina*: Cross-dressing in Roman Comedy". *Helios* 25, 1998, pp. 17-29.
- GOLDBERG, S. M. *Constructing Literature in the Roman Republic – Poetry and its Reception*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2005.
- GUILLEMIN, A. M. *Le Public et la Vie Littéraire à Rome*. Paris: Les Belles Lettres, 1937.
- HABINEK, T. N. *The Politics of Latin Literature – Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001.

- HANDLEY, E. W. "Plautus and his Public: some Thoughts on New Comedy in Latin". *Dioniso*, 46, 1975, pp. 117-132.
- KNAPP, C. "References in Plautus and Terence to Plays, Players, and Playwrights". *Classical Philology*, Vol. 14, No. 1, Jan., 1919, pp. 35-55.
- LÓPEZ GREGORIS, R. *El Amor en la Comedia Latina. Análisis Léxico y Semántico*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2002.
- MCCARTHY, K. *Slaves, Masters, and the Art of Authority in Plautine Comedy*. Princeton, 2000.
- LEADBEATER, L. W. "Amphitryon, Casina and the Disappearance of Jupiter" in: C. DEROUX (ed.). *Studies in Latin Literature and Roman History IV*. Collection Latomus 196. Brussels: 1980, pp. 135-150.
- LOWE, J. C. B. "The Lot-drawing Scene of Plautus' 'Casina'". *Classical Quarterly* 2003, N. S. 53 (1), pp.175-183.
- O'BRYHIM, S. "The Originality of Plautus' Casina". *The American Journal of Philology*, Vol. 110, No. 1, 1989, pp. 81-103.
- PACKMAN ,Z. M.. "Feminine Role Designations in the Comedies of Plautus". *The American Journal of Philology*, Vol. 120, No. 2, Summer, 1999, pp. 245-258.
- PARATORE, E.; DANESE, R. M. (orgs.). *Anatomie Plautine: Ampithruo, Casina, Curculio, Miles Gloriosus*. Urbino: QuattroVenti, 2003.
- PETRONE, G. *Morale e Antimorale nelle Commedie di Plauto*. Palermo: Palumbo Editore, 1977.
- SEGAL, E. *Roman Laughter: the Comedy of Plautus*. New York: Oxford University Press, 1987.
- VON ALBRECHT, M. *A History of Roman Literature – from Livius Andronicus to Boethius: with Special Regard to its Influence on World Literature*. Vol. 1. Leiden, New York, Köln: Brill, 1996.
- WAY, M. L. "Violence and the Performance of Class in Plautus' 'Casina'". *Helios*, 27, 2, 2000, pp. 187-206.
- ZAGAGI, N. *Tradition and Originality in Plautus: Studies of the Amatory Motifs in Plautine Comedy*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.