

DISCURSO SOBERANO PERFORMATIVO- METATEATRAL NO *ANFRITRIÃO* DE PLAUTO: SOBRE HOMENS E DEUSES

RODRIGO TADEU GONÇALVES*

Universidade Federal do Paraná

Resumo. Este artigo analisa a peça *Anfitrião* de Plauto a partir da proposição de uma discursividade de viés sofisticado-demiúrgico a partir da presença de personagens divinos (Mercúrio e Júpiter) e dos efeitos teatrais e metateatrais de suas intervenções autoconscientes no desenrolar do enredo, desde o longo prólogo de Mercúrio até os semi-prólogos dos dois deuses a cada reinício de unidades estruturais (identificadas como arcos por C. W. Marshall). Procuo avaliar de que maneira Plauto maneja a discursividade do poder divino a fim de mascarar o jogo teatral dentro da peça, com ênfase na autoconsciência performativa do discurso de Mercúrio e de Júpiter.

Palavras-chave. Plauto; performatividade; Sofística; metateatro.

D.O.I. 10.11606/issn.2358-3150.v18i2p120-148

NESTE ARTIGO, PROponHO UMA ANÁLISE DO *AMPHITRUO* DE PLAUTO COM FOCO no poder performativo da construção da metateatralidade na peça a partir da relação entre os deuses e os mortais, especialmente a partir da *persona* de Mercúrio e seu poder autoinstituído derivado de sua “divindade”¹. A análise procura demonstrar as fortes relações entre a instituição das *personae* teatrais e o discurso autoconsciente dos personagens divinos, além das consequências importantes para a peça como um todo: o embate entre deuses e mortais representa, no nível metateatral, o embate entre comédia e tragédia (com reflexos na própria estrutura genérico-composicional), e o poder performativo do discurso dos ditos “personagens divinos” se mostra em todas as oportunidades consciente da própria capacidade teatral, levando o

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Paraná (2008), com Pós-doutorado no Centre Léon Robin de recherche sur la pensée antique do CNRS–Université Paris IV–Sorbonne e École Normale Supérieure, sob orientação de Barbara Cassin e Florence Dupont, com Bolsa CAPES (2012).

** Artigo recebido em 25.set.2015 e aceito para publicação em 14.dez.2015.

¹ Este texto apresenta parte da argumentação desenvolvida no capítulo 3 de meu livro *Performative Plautus: Sophistics, Metatheater and Translation* (Cambridge Scholars Publishing, 2015), resultado do estágio pós-doutoral realizado no Centre Léon Robin, Paris (ENS/Sorbonne/CNRS), sob supervisão de Barbara Cassin. Processo Capes 1503/11-1.

metateatro já comum em Plauto a um nível de sofisticação não atingido nas outras peças. Para tanto, concentrarei a análise no prólogo da peça, além do longo primeiro diálogo entre Mercúrio e Sósia.

O PRÓLOGO METATEATRAL DE MERCÚRIO

Os prólogos da *palliata* não são apenas ocasião de bajulação e *captatio benevolentiae* retórica simples. Mais do que isso, eles funcionam com bastante eficácia para abrir através do metateatro os rituais dos *ludi scaenici*. Nas palavras de Dupont & Letessier (2012, 157):

Mais pourquoi une comédie s'ouvre-t-elle toujours par une parole explicitement métathéâtrale? Le théâtre s'inscrit dans le rituel des Jeux. Au début de la représentation, l'adresse aux spectateurs consiste à poser le lien entre les acteurs et les spectateurs, et à constituer ce groupe qui n'a pas d'existence en dehors du théâtre. C'est pourquoi le prologue ne se contente pas de nommer le public mais lui demande aussi d'applaudir. Dans les deux cas, il s'agit de créer le public, c'est-à-dire d'assurer le passage du monde extra-théâtral au temps de la représentation; et donc de créer les conditions du rituel des jeux. La demande de silence, que l'on trouve dans le prologue, n'a pas d'autre but: elle se formule, en effet, dans les mêmes termes que ceux que les Romains utilisaient avant de procéder à un sacrifice. Il ne s'agit pas de produire un véritable silence, mais de mettre en place les conditions nécessaires au bon déroulement du rituel.

Já nos primeiros versos, na famosa barganha em que Mercúrio se identifica sem dizer seu próprio nome, mas atribuindo à audiência o papel de suplicante (em matéria de mercados, transações, lucros etc.), temos uma estrutura *ut ... ita* em que o antecedente dura catorze versos, e a consequência, o efeito desejado pelo deus, aparece nos versos 15-6:

ita huic facietis fabulae silentium
itaque aequi et iusti hic eritis omnes arbitri.

Ora, o que o deus propõe, no lugar da abertura ritual da peça de forma convencional (solicitando silêncio, atenção e “orelhas vacantes”, *vocivas aures*, cf. *Cas.* 29 e *Trin.* 11), é uma estrutura em que, após expor comicamente todas as preces que ele supostamente recebe, cria-se um contrato verbal: para que ele continue a atender preces, Mercúrio enuncia duas fórmulas quase-performativas no futuro do indicativo, estruturas que serão usadas com frequência pelos “deuses” na peça, que funcionam quase como performativos no presente, “fazendo” no mundo teatral, no presente, o que enunciam para o futuro. O efeito perlocucionário imediato deve se dar enquanto possibilidade de introduzir ritualisticamente o espetáculo e mantê-

-lo em boas condições: vós *fareis* silêncio e *sereis* bons juízes. No entanto, já em suas primeiras palavras, o deus aproveita-se do poder performativo do teatro para se estabelecer como personagem-divindade. Ainda que outros deuses tenham enunciado prólogos em Plauto (Arcturus no *Rud.*, Inopia e Luxuria no *Trin.* e Lar na *Aul.*, por exemplo), nenhum continua em sua função de personagem para além do prólogo. A quebra de expectativa que se estabelece aqui é relevante, mas vai ser sentida somente um pouco adiante, quando Mercúrio iniciará sua discussão sobre o gênero da peça, pois, até então, temos apenas um ator no papel de prólogo assumindo para si características divinas, sem instituir sua *persona* através de seu nome de deus.

Imediatamente após utilizar o futuro do indicativo para contar à audiência o que ela fará (num gesto performativo de pedido/ameaça), Mercúrio se aproveita justamente de não ter explicitado sua identidade (apesar dos catorze versos que detalham suas funções divinas) para declarar sua motivação e seu nome. Mas, para continuar com o efeito de suspense e manter seus poderes performativos, o deus anuncia que dirá ao mesmo tempo as duas coisas:

Nunc cuius iussu venio et quam ob rem venerim
dicam simulque ipse eloquar nomen meum.
Iovis iussu venio, nomen Mercurio est mihi.
(vv. 17–9)

O uso repetido do futuro do indicativo, agora na primeira pessoa, em *dicam* e em *eloquar*, no verso imediatamente seguinte ao do pedido/ameaça à audiência, amplifica a atmosfera de suspense e de sobrenatural, ao mostrar que o personagem-deus está em total controle da situação dramática: ao invés de simplesmente anunciar quem lhe ordenou vir e seu nome, prefere anunciar que o fará e como se chama *simulque* (“simultaneamente”), em um único verso, cujo efeito imaginado na audiência é de impacto e surpresa. O deus-personagem já toma posse do poder retórico-performativo e inicia sua plena dominação sobre a audiência.

O domínio divino se consolida a partir dos versos 20–25, em que Mercúrio anuncia a decisão anterior de Júpiter de enviá-lo para pedir *leniter dictis bonis* (v. 25), ainda que soubesse da extensão de seu poder e do temor da audiência. Obviamente, não se trata de uma sucessão de performativos disfarçados de enunciados constativos simples (meu pai *sabia* que vocês fariam o que ele pediu etc.) para fins meramente de manutenção da relação entre crentes e divindades, mas também da criação de um ambiente teatral performativo em que a própria colocação do deus em cena *cria*, paródica e metateatralmente, o mundo representado, e todas as suas possibilidades teatrais. A questão fundamental, portanto, passa a ser o fato de que o dis-

curso metateatral e performativo do ator que interpreta Mercúrio é capaz de criar o efeito da auto-instituição de um papel, de uma *persona* divina. O que veremos aqui é justamente que a autoconsciência desse poder dá às *personae* divinas da peça o controle total sobre o enredo e sobre as identidades e os papéis, invertendo a lógica normal da codificação da *palliata*.²

Isso fica absolutamente claro quando, no verso imediatamente seguinte, Mercúrio quebra a ilusão dramática sutilmente ao aludir ao fato de que aquele Júpiter de quem ele fala é o deus-personagem, mas é também o ator, com tanto medo de punição física quanto qualquer membro da audiência:

etenim ille, cuius huc iussu venio, Iuppiter
non minus quam vostrum quivis formidat malum:
humana matre natus, humano patre,
mirari non est aequom, sibi si praetimet.
(vv. 26–30)

Mercúrio termina a alusão ao seu estatuto duplo (que vai se revelar triplo, mas ainda mantido duplo para manter o disfarce e o suspense) afirmando ter tanto medo quanto o pai (*contagione mei patris metuo malum*, v. 32).

No que parece uma enxurrada de recursos estilísticos extremamente sofisticados, Plauto traz à baila um pequeno excurso *quasi*-epidítico em que simula uma discussão filosófica sobre a justiça e sobre o que convém ao homem justo:

iustam rem et facilem esse oratam a vobis volo,
nam iusta ab iustis iustus sum orator datus.
nam iniusta ab iustis impetrari non decet,
iusta autem ab iniustis petere insipientia est;
quippe illi iniqui ius ignorant neque tenent.
(vv. 33–7)

A repetição pirotécnica do radical *iust-* e sua negação parece aludir a toda a série de doutrinas e debates filosóficos sobre a justiça, mas com um caráter essencialmente sófístico.³ Esperar o justo daquele que é injusto por

² Para uma discussão mais aprofundada da questão dos personagens e das *personae* em Plauto, cf. Faure-Ribreau 2012, *passim*.

³ Podemos comparar essa breve passagem “filosófica” com uma passagem sófística “séria”, como os fragmentos de Antífone *Sobre a verdade*, que cito na tradução de Barbara Cassin do Fr. A do Papiro Oxyrrhinchus 1797, publicado no *Corpus dei papiri filosofici greci e latini*, I, 1: Col. I: [...] considerar-se-á que testemunhar uns sobre os outros, dizendo a verdade, é justo e não menos útil aos modos de vida dos homens. Contudo, aquele que assim age não será justo, se todavia é justo não ser injusto com ninguém quando não se sofre injustiça; com efeito, aquele que testemunha, necessariamente, mesmo quando o faz, dizendo a verdade (ἀληθῆ), é de certo modo injusto no

natureza é estupidez (*insipientia*), e não convém (*non decet*) aos justos realizar atos injustos. O que parece um discurso sofisticado, possivelmente paródico pela simplicidade e pela extensão da discussão, na verdade performa dois efeitos principais: ao pedir da audiência que faça algo *iustus* e ao dizer que dos *iusti* só se espera coisas *iustae*, ao mesmo tempo em que diz que ele mesmo é um deus *iustus*, Mercúrio-ator antecipa a boa-vontade de seu público do ponto de vista da performance (silêncio, bom comportamento, bom julgamento da peça etc.), mas também antecipa a ironia fundamental na pele de Mercúrio-personagem: uma vez que dos justos não convém esperar coisas injustas (35), e uma vez que os injustos não conhecem nem guardam a justiça (37), aos deuses não deveria ser permitido qualquer tipo de *iniustitia*. No entanto, o comportamento comicamente destoante dos deuses fará com que eles sejam dedutivamente vistos como *iniusti*, ainda que detentores do poder discursivo da delimitação da justiça. Naturalmente, a pequena extensão da tirada sofisticada e a antecipação da ironia são efeitos muito sofisticados que talvez passassem despercebidos à maior parte da audiência. A outra parte, contudo, certamente pensaria em se comportar bem, a fim de não ser classificada dedutivamente como *iniusta*.

O próximo passo é disfarçar nos enunciados constativos do verso 39 um efeito poderoso e irônico através de um tipo de disfarce paternalista do pai dos deuses na voz de seu filho e arauto:

nunc iam huc animum omnes quae loquar advortite.
debetis velle quae velimus: meruimus
et ego et pater de vobis et re publica;
nam quid ego memorem (ut alios in tragoediis
vidi, Neptunum Virtutem Victoriam
Martem Bellonam, commemorare quae bona
vobis fecissent) quis bene factis meus pater,
deorum regnator architectus omnibus?
(vv. 38–45)

Na fórmula *debetis velle quae velimus: meruimus*, o deus disfarça a ordem com a constatação de merecimento que, na verdade, pode ser lida com um efeito performativo de cobrança descarada. Os súditos do deus no teatro deverão se comportar e se assujeitar à sua mercê justamente porque ele representa tudo de bom que esses súditos possuem *fora do teatro*. Assim, não

que diz respeito ao outro e, em seguida, sofre injustiça, pois é desde então implicado no ódio do outro.” Naturalmente, a constatação das semelhanças não implicam em influência direta de Antífonte em Plauto, mas sim de um certo modo de discurso sofisticado. Temos uma formulação parecida no *Elogio de Helena*, 2 de Górgias: ἴση γὰρ ἀμαρτία καὶ ἀμαθία μέμφοσθαι τε τὰ ἐπαινετὰ καὶ ἐπαινεῖν τὰ μωμητὰ (“Pois é um erro e ignorância iguais culpar o que merece louvor e louvar o que merece culpa”). Sobre a relação com Górgias, cf. Gonçalves 2014 e 2015.

será vergonhoso ao deus dos deuses tomar a esposa de um grande general em usufruto *no teatro*. Assim também, num argumento bastante retórico, o pai dos deuses merece muito mais que todos os outros deuses mercedores de qualquer tipo de veneração justamente porque reina entre os deuses e é o arquiteto de tudo (v. 45). Além disso, o argumento soa muito cômico se levarmos em conta que o deus não precisaria de uma defesa retórica de seu filho e arauto em uma situação normal de crença. A sua própria onipotência dispensa desculpas baratas; ainda assim, Mercúrio precisa lembrar os membros da audiência presentes que, *nas tragédias*, ele viu outros deuses *comemorando/relembrando* as boas ações que fizeram, em troca de culto e boa-vontade.

A primeira alusão ao gênero trágico na peça exerce o importante efeito de evidenciar o que se está fazendo até então sem muitas evidências: Mercúrio separa seu papel como ator humano e como personagem divino em um discurso retórico poderoso em que os dois níveis se mesclam. A consciência da existência do gênero trágico no discurso do ator por si só estabelece a consciência, já desperta na audiência, do colapso entre o nível da performance e o nível da crítica/recepção/classificação dessa mesma performance em uma categoria teatral-literária externa à peça. Essa possibilidade, já iniciada pela barganha do deus com a audiência, coloca-a em alerta: o personagem-deus exige adoração, culto e respeito, porque sabe (e a audiência vai saber – não sabemos se já sabia, via recepção dos possíveis modelos de Plauto, anúncio ou não de título da peça etc.) que está do lado daquele que vai exercer injustiça com os humanos, naturalmente incapazes de lutar contra o poder absoluto da divindade. Esses humanos terão que receber a peça como comédia, suspendendo o julgamento sobre a inexorabilidade dos desígnios das divindades, da impotência contra as definições supra-humanas e qualquer tipo de catarse⁴; além disso, esses mesmos humanos terão que cooperar com os humanos sobre o palco, já identificados como passíveis de punição física, e, portanto, iguais a grande parte da plateia. Assim, o jogo metateatral cumpre funções retóricas de ritual de abertura da peça de maneira especialmente sofisticadas, performando o mundo do teatro e a quebra de todas as expectativas para uma comédia de Plauto.

O discurso de Mercúrio parece nunca esgotar a sagacidade retórica de seu jogo metateatral. Nos versos seguintes, mostra como seu pai nunca foi exibido e nunca ficou se gabando do bem que faz a outrem. A falsa modestia segue-se de mais uma bajulação: Júpiter sabe quão gratos todos ali são a ele, e, portanto, todos merecem toda a bondade que ele demonstra. Mais uma vez, os efeitos são duplos: a bajulação esconde em antecipação

⁴ Enquanto performance, os efeitos performativos esperados da comédia jamais poderiam incluir a catarse, ao menos não a prescrita na *Poética*, cf. Dupont 2007, especialmente.

irônica a possibilidade trazida pelo argumento, a de que os humanos sofram o afeto cômico por excelência, o da indignação pelo abuso do poder sem resolução justa. A falta de justiça sofrida por Anfitrião não pode ser compartilhada pelos espectadores; para isso, Júpiter tem no discurso de Mercúrio excelente atenuante e anestesiante.

Sem descanso, o discurso de Mercúrio continua performativo. Nos dois versos seguintes (50–1), mais uma vez o futuro do indicativo anuncia os performativos seguintes:

Nunc quam rem oratum huc veni primum proloquar,
post argumentum huius eloquar tragoediae.

O tom de discurso planejado fortalece um dos efeitos conquistados desde o início: o aumento da tensão e do suspense. Ao terminar a declaração da segunda parte das duas antecipações com o complemento de *argumentum* no genitivo *tragoediae*, segunda aparição do termo, a continuação do texto explicita o que o autor já esperava: a surpresa da audiência. O fato de que na continuação Mercúrio precise fingir que se espanta com a surpresa da audiência (numa excelente simulação de improvisação) evidencia o planejamento retórico do discurso dramático que não aparenta nenhum medo de se colocar em evidência:

quid? contraxistis frontem, quia tragoediam
dixi futuram hanc? deus sum, commutavero.
eandem hanc, si voltis, faciam ex tragoedia
comoedia ut sit omnibus isdem vorsibus.
(vv. 52–55)

O cenho franzido da plateia já era esperado (pouco se duvida da existência real desta reação, já que um público muito heterogêneo bastante habituado às convenções da comédia nova certamente seria levado à confusão e à dúvida com uma reviravolta tão grande da expectativa genérica). O que espanta é justamente a solução para a aparente confusão. *Deus sum, commutavero* performa o poder da divindade no nível do personagem de um jeito que o ator em seu nível humano não conseguiria fazer. Perceba-se que, nesse nível, é a propriedade da divindade que permite ao personagem-deus performar uma mudança genérica radical (de tragédia para comédia ou vice-versa) que, em seu nível, um humano não poderia fazer. Plauto brinca. É sua humanidade de autor-ator que permite modificar em um mesmo texto o gênero de maneira tão radical. É o que veremos nos versos 54–5, em que, novamente com o futuro do indicativo, constata que mudará, se a plateia quiser, a tragédia em comédia, *com os mesmos versos*.

Certamente o que mais interessa aqui é justamente o sintagma adverbial no ablativo. Os mesmos versos podem ser tragédia e comédia. Em um primeiro nível, a métrica do teatro antigo permitia uma certa identidade genérica. Até aí, nenhum grande problema, já que os tipos de verso principais da tragédia e da comédia grega e romana, no geral, coincidem de maneira bastante próxima: trímetros/senários jâmbicos e tetrâmetros/septenários trocaicos de estrutura muito próxima constituem a maior parte das peças das tradições teatrais existentes até então. O prólogo, obrigatoriamente em *diuerbium*, não difere essencialmente do início de uma tragédia em trímetros jâmbicos. No entanto, não se trata apenas dessa possibilidade. Trata-se, antes, justamente de *poder fazer* algo que normalmente não se pode. O poder aqui é verbalizado em um performativo bastante simples: *commutauero (...) isdem vorsibus*. A identidade genérica depende, então, de três fatores ao mesmo tempo, quais sejam: (i) a divindade do personagem (*deus sum*); (ii) a vontade da audiência (*si voltis*); e (iii) o poder de que é investido o enunciador do performativo futuro *commutauero (...) isdem vorsibus*. Todos os três, naturalmente, subordinados à capacidade demiúrgica de Plauto, escondido atrás do jogo metateatral. E, mais ainda, mudar de um a outro com os mesmos versos significa dominar um tipo de discurso não-aristotélico quanto ao pertencimento ao princípio de não-contradição. O que Mercúrio sugere é que a peça possa ser, ao mesmo tempo, comédia e tragédia, ou, ainda mais especificamente, que ela possa ser ao mesmo tempo a mesma e outra.⁵

E não é só isso. O fator (ii) volta imediatamente no verso seguinte (56): *utrum sit an non voltis?* A continuação vem justamente preencher a possibilidade da resposta do público com a única resposta possível, ou seja, Mercúrio age como se todos quisessem efetivamente que a performance dramática que então se passava se transformasse “magicamente” em comédia, pois enquanto ator representando o texto que o dramaturgo já havia deixado preparado, mas também enquanto deus, pretende saber o que se passa na cabeça de todos ali, ser onisciente. Plauto usará o mesmo recurso adiante na peça, e discutirei abaixo. Por enquanto, a passagem:

utrum sit an non voltis? sed ego stultior,
quasi nesciam vos velle, qui divos siem.
teneo quid animi vestri super hac re siet:
faciam ut commixta sit: <sit> tragico[co]moedia.
(vv. 56–9)

⁵ Para desenvolvimentos dessa questão, cf. Cassin 2000 e Gonçalves 2015, onde discuto a questão da violação do princípio aristotélico da não-contradição na tradução praticada pelos primeiros autores da literatura latina.

A piada metateatral só é possível justamente pelo motivo que possibilita a piada; a discussão genérica se dá fundamentalmente pela presença divina, e o lapso fingido de Mercúrio torna-o uma figura afável, um deus que parece poder falhar, mas que não nega saber exatamente o que se passa na cabeça de cada membro da audiência (*animi vobis*). Essa mesma possibilidade gera a tensão genérica, que não passa de um fingimento sofisticado do dramaturgo, ainda mais sofisticado pela tirada final da passagem. O que realmente parece fazer mais diferença, na argumentação do “deus”, é justamente a conclusão do argumento com mais um performativo no futuro do indicativo: é o poder divino do personagem, possibilitado pelo poder dramático do autor, que possibilitam o *faciam ut commixta sit*: <sit> *tragicomoedia*.

Na sequência dá-se a justificativa para a classificação mista. Mercúrio explicita a expectativa de tipos de personagens que devem estar presentes a uma tragédia e a uma comédia:

nam me perpetuo facere ut sit comoedia,
reges quo veniant et di, non par arbitror.
quid igitur? quoniam hic servos quoque partes habet,
faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia.
(vv. 60–4)

Ora, *non par arbitror* é uma cláusula normativa sobre o decoro ou a apropriação genérica, já que em uma comédia não deveriam aparecer reis e deuses. No entanto, o preceito aristotélico não é eliminado, mas, antes, reformulado, pois a presença simultânea de um escravo permitiria a manutenção de parte do gênero, naquilo que Mercúrio *repete*, “tragico[co]moedia”. “*Quid igitur?*” aponta para a existência do problema de adequação genérica, mas “*quoniam*” responde imediatamente: já que há um escravo e um deus que se faz de escravo através da *illusio* e da *ludificatio* típicas do metateatro plautino (e que, como veremos, encarna o papel metateatralmente ao fingir dentro da peça que finge ser escravo através da autoconsciência e manipulação deliberada dos traços genérico-composicionais da comédia nova), sendo este último o mesmo que ora encarna o prólogo em seu papel ritualístico e retórico, nada mais natural que essa mesma entidade, encarnando os três níveis teatrais recém-delineados, possa usar o poder performativo e *criar* o que, no contexto de performance a que pertence a nova iteração teatral proposta por Plauto naquele instante para aquele público, a tragicomédia. A elevada sofisticação desse performativo exige da plateia a consciência da existência do gênero cômico, do gênero outro, o trágico, da possibilidade da subversão das amarras temático-composicionais dos mesmos gêneros e da firmeza poderosa do discurso retórico-sofístico plautino na boca do deus-escravo-prólogo.

A tirada seguinte também se aproveita da manipulação do poder teatral e do poder divino para criar ainda mais efeito-suspense através da tensão e da atribuição performativa de crenças à plateia antes de responder por ela com a informação que resolve a tensão: Júpiter ele-mesmo vai atuar nesta peça.

mirari nolim vos, quapropter Iuppiter
nunc histriones curet; ne miremini:
ipse hanc acturust Iuppiter comoediam.
(vv. 86–8)

A fórmula *mirari nolim vos* substitui a atribuição de crença a partir da provável aparência da plateia que se vê em *contraxistis frontem* (52). Ao brincar sobre a reação que ele não gostaria que a audiência tivesse, ele faz com que ela tenha exatamente essa reação, já que, se algum membro da plateia ainda não havia percebido o interesse de Júpiter pelos membros da produção teatral fora de seus papéis (ele vai se interessar por uma personagem depois), não há mais como não perceber, e o suspense está criado. Se já se havia percebido, o efeito do suspense que existia só poderia aumentar, e a resposta imediata à proposição da tensão criada pelo suspense metateatral vem logo após, no poderoso verso 88: *ipse* aparece na primeira posição em uma bela estrutura de dois hipérbatos do tipo abVAB. “O próprio Júpiter está prestes a interpretar esta comédia”. Isto dito por Mercúrio-ator antecipa a estrutura e o gênero: outro ator interpreta outro deus, e a força da prescrição genérica da tragédia aumenta. Na boca de Mercúrio-*persona*, o anúncio é de seu próprio pai, mais poderoso que ele mesmo, que virá para punir os injustos, perseguir os que se comportarem mal fora da peça, e agir de maneira justa justamente após a discussão sobre justiça nos versos 33–7. De volta ao personagem-ator-prólogo, o efeito antecipado é o da ironia, já que este mesmo Júpiter vem para agir de forma injusta, segundo seu próprio prazer, para gerar aquele ser meio-homem-meio-deus que os próprios romanos veneravam, e que, portanto, transformará a injustiça possivelmente trágica (tangencialmente trágica nos discursos elevados de Alcmena, e.g., ou no destino impotente de Anfítrio) em comédia, pelo efeito final do relaxamento de todas as tensões, ou em tragicomédia, pelo efeito performativo sofisticado da performance autoconsciente iniciada por Mercúrio-prólogo.

Entretanto, após o anúncio bombástico da ilustre participação do pai dos homens e dos deuses na peça, a última palavra do verso 88 é justamente *comoediam*. Todo o esforço retórico utilizado na discussão anterior a respeito da escolha do gênero tragicômico parece tombar por terra, já que a utilização do sintagma *hanc comoediam* para designar a peça ora em encenação resolve a questão: não se trata mais de uma tragédia porque aí interpre-

tam deuses, nem de uma tragico[co]média porque aí interpretam deuses e escravos, mas simplesmente de uma comédia, porque é aí que o poder performativo pleno de manipulação das restrições genéricas se encontra mais facilmente disponível. É aí que a paródia, o jogo, o espetáculo pirotécnico do poder verbal jorram como que de uma fonte natural. A menção aparentemente subrepitícia da decisão genérica não anunciada desloca toda a discussão anterior para o plano sofisticado do metateatro.

Ainda assim, o espetáculo pirotécnico de Mercúrio não acaba, e a reação somática absolutamente provável da audiência (semblante admirado, riso, tensão nos cenhos franzidos, tudo pela possibilidade inesperada de uma aparição de Júpiter em uma comédia, e fora do prólogo), já prevista pelo dramaturgo, aparece veloz no próximo verso: *quid? admirati estis?* A continuação menciona a aparição de Júpiter em uma comédia no ano anterior e a aparição frequente em tragédias (89–93). Após o espetáculo metateatral retórico-sofístico antes mesmo do término dos cem primeiros versos da peça, Mercúrio desacelera e altera o modo da manipulação dos poderes do teatro para o modo narrativo, que será bastante útil nesta peça: uma exposição do argumento será possivelmente necessária justamente em virtude de a peça lidar com tema mitológico, e a transição do ritual festivo de conjuração do deus do teatro em seu mundo teatral passa para o modo convencional de exposição do argumento e seus antecedentes em apenas três versos, que terminam com o já repetidamente utilizado performativo no futuro do indicativo:

hanc fabulam, inquam, hic Iuppiter hodie ipse aget,
et ego una cum illo. nunc <vos> animum advortite,
dum huius argumentum eloquar comoediae.
(vv. 94–6)

Com esta retomada da informação acerca da presença de Júpiter e da permanência de Mercúrio após o término do prólogo, o deus-prólogo anuncia o término de uma etapa e a entrada na exposição do *argumentum*, dito *huius comoediae*, o que reafirma a decisão genérica do verso 88 e encerra de vez a discussão.

O relato do *argumentum* que se inicia no verso 97 já nos apresenta um modo interessante de colocar em prática a performatividade dramática. As convenções estabelecidas pela prática teatral da Comédia Nova não deixavam de ambientar as peças em cidades gregas, com temas gregos, personagens gregos, já que adaptadas/transcritas de modelos gregos, de modo aberto e declarado, em performativos do tipo *Plautus vortit barbare*. Ora, nada melhor para criar o mundo teatral do que um enunciado per-

formativo disfarçado de constativo⁶: *haec urbs est Thebae* (97). A declaração, aparentemente constativa, simples, ingênua, possivelmente acompanhada por um gesto que acompanha o dêitico, na verdade, instaura o mundo teatral. O início do argumento é também o início do contrato dramático. O verbo mais comum em sua forma mais aparentemente trivial performa, via o constativo mais óbvio, a mudança do registro do mundo. O mundo agora é o mundo do teatro, após toda a discussão sofisticada e retórica. O mundo é Tebas. Aponta-se para a casa de Anfitrião, e ele mora lá (*in illisce habitat aedibus Amphitruo*, 97–8). A descrição, aqui, é criação. O constativo é performativo. O *sea-change* de Austin se dá fora do mundo de padres que casam e de juízes que condenam.

Contudo, no meio do argumento, Mercúrio não deixa de utilizar sua função de deus prologuista para lembrar a todos que, ainda que Alcmena esteja grávida de Anfitrião, crê que todos saibam como é o caráter de Júpiter, ao mesmo tempo acima de juízos e possibilidades humanas normais, e ao mesmo tempo um excelente amante de tudo aquilo que lhe apraz. O movimento é mais uma vez duplo: o efeito mais trivial é de lembrar que Júpiter é uma divindade, e, a propósito, a maior de todas, e que, portanto, está acima de todas as leis e proibições humanas, mas, também, em segunda instância, antecipando o argumento ainda não declarado e a ação dramática não realizada, Mercúrio bajula a audiência e, por conseguinte, Anfitrião, que se verá feliz de compartilhar do que é seu com o deus (cf. 1124–5). O papel retórico de Mercúrio continua a ser o de quem precisa *defender* alguma outra pessoa através de representá-la discursivamente. Mais uma vez, suspense. Mais uma vez, construção da comédia através da preparação da possibilidade de que Júpiter seja apreciado como personagem cômico, e não visto como força contra a qual não se pode lutar e para a qual se deve doar tudo o que se tem. Mais uma vez, a possibilidade da comédia reside na capacidade retórica de Mercúrio. Os versos 104–6 performam essa ressalva antes de o argumento abordar a descrição do ponto mais problemático, gerador do enredo: Júpiter começou a amar Alcmena secretamente e a fez grávida (106–9).

Nesse ponto, a bizarrice proposta pela gravidez dupla de Alcmena já pode nem ser tão estranha a ponto de incomodar a audiência, e Mercúrio explica nos versos seguintes que Júpiter deita-se com Alcmena naquele instante e que, por isso, esta noite foi feita mais longa (o uso dêitico de *eam noctem* assinala a entrada definitiva no mundo da performance). O mais importante, contudo, é que, a partir desse ponto no argumento, será necessário mais uma vez misturar o mundo criado performativamente com o mundo real: a au-

⁶ Cf. proposta de categorização de Austin 1962.

diência precisa entender o engano, e, para isso, Mercúrio precisa primeiro *afirmar* que Júpiter *assimulavit se, quasi Amphitruo siet* (115). *Quasi*, o *como se* tão importante para o tipo de efeito performativo teatral amplo utilizado por Plauto (a expressão “*assimulavit se, quasi siet Amphitruo*”, “disfarçou-se como se fosse Anfritião”, substitui uma estrutura do tipo *assumulavit se esse Amphitruonem* (“fingiu que era Anfritião”). A simulação mágica que dá início a toda a trama do duplo aqui dá também bastante trabalho em termos práticos teatrais, de modo que, logo nos dois versos seguintes (116–7), Mercúrio precisará explicar que é deus vestindo-se (*ornatum*) como escravo (ou seja, portando o figurino que o indentificaria com o personagem-tipo do escravo, ou *servili schema*). Aqui temos a comprovação de que o ator que interpreta o prólogo causa variação considerável na codificação da *palliata* ao subir ao palco com figurino de escravo, discurso de deus que vai seguir na peça e *persona* de prólogo. O espetáculo de variação do código contribui para a possibilidade da tensão na variação da própria estrutura genérica da peça, que se performa ao longo da representação, assim como a “identidade” de Mercúrio.

Os dois versos seguintes se apresentam, novamente, como um enunciado performativo no futuro do indicativo:

veterem atque antiquam rem novam ad vos proferam,
propterea ornatus in novom innessi modum.
(vv. 118–9)

O que Plauto se propõe a fazer é recontar (ou recriar performativamente) uma peça de assunto antigo (*rem veterem atque antiquam*) como uma nova, o que explica (*propterea*) o novo tipo de *ornatus* que ele, o deus Mercúrio, veste. Ou seja, a metáfora clara é que o assunto mítico (e, portanto, mais adequado para a tragédia) deveria vir vestido com o papel e o figurino tradicionais, mas, na verdade, o que aparece diante da audiência é um ator em uma comédia (apesar das possibilidades de tragédia e tragico[co]média) interpretando um deus (esperado em tragédias) que interpreta um papel de escravo. O *novom modum* do *ornatum* (perceba-se que o deus deveria estar vestido de deus vestido de escravo) representa do ponto de vista da performance tudo o que Mercúrio está tentando construir no nível do discurso, a mando de seu pai e de Plauto.

Mercúrio continua: no verso 120 ele reafirma categoricamente que quem está ali dentro é seu pai Júpiter. Mas, ainda mais interessante, no 121, constata que *in Amphitruonis vortit sese imaginem*. Em outras ocasiões, como em *Asin.* 11 e *Trin.* 19, Plauto usa o verbo *vortere* no sentido específico de traduzir adaptando à sua maneira os modelos gregos. O mesmo verbo é utilizado para a transcrição do novo gênero e das novas peças e também,

aqui, para a criação de uma nova imagem por Júpiter, à medida em que, investido do poder divino, altera sua forma quando bem entende (é o que “ita vorsipellem se facit quando lubet”, no verso seguinte, quer dizer). Para si, toma (*sumpsi*) a *imagem* de Sósia, o escravo (124). Todas as explicações servem também para que a audiência não seja violentada quanto a suas expectativas de realismo: para que o plano funcione, ninguém dentro da casa de Anfitrião pode saber o que está acontecendo.

A discussão imediatamente seguinte, mais uma vez, é metateatral, e, desta vez, mais uma vez didática: os versos 143 em diante explicitam quais elementos de figurino (as *pinnulas* no pé de Mercúrio e o *torulus aureus* no chapéu de Júpiter) serão exclusivos dos duplos e que não estarão em Anfitrião e Sósia. Mais uma vez, os níveis da representação e do representado precisam entrar em colapso para que uma estrutura de performance tão sofisticada para a época possa surtir todos os seus efeitos performativos. O contrato precisa ir ainda mais longe, e Mercúrio precisa constatar performativamente que a magia do teatro não permitirá que nenhum dos outros personagens vejam esses sinais (146–7). O que não precisaria ser dito é colocado em pratos limpos na ocasião adequada do prólogo para que todos possam compreender e apreciar a ilusão criada e negociada passo a passo por Mercúrio e Plauto neste prólogo, que termina com o anúncio da chegada de Sósia (anúncio constativo-performativo no verso 148, muito provavelmente acompanhado da entrada convencional do outro ator no palco que, devido à extensão e estrutura improvisada, precisa da ilusão para que acreditemos na incrível cena de engano e ilusão que seguirá no início do ato 1).

UM SÓSIA DIANTE DE SI MESMO

Toda a pirotecnia metateatral do prólogo dá lugar um longo *canticum* polimétrico (153–262) seguido de um *canticum* monométrico (263–462) em que temos o primeiro par de duplos juntos em cena durante exatos 345 versos, longo trecho que se organiza de maneira bastante interessante: um monólogo inicial de Sósia (assistido por Mercúrio, que faz pequenos apartes), anúncio das intenções de ambas as partes, um pré-diálogo, em que os dois personagens conversam em apartes por um longo tempo, e o diálogo propriamente dito (quando começa o *canticum* monométrico em septenários trocaicos), em que Mercúrio age com violência discursiva e física para tomar a identidade de Sósia, que finalmente sai de cena, tendo sido impedido de entrar em sua casa e cumprir as ordens de Anfitrião. O que interessa nesta análise é o modo como esta longa cena se constrói também

em uma sucessão de ensaios metateatrais e anúncios declarativos de intenções e ações (sempre no futuro do indicativo já diversas vezes utilizado por Mercúrio no prólogo), além da representação do embate entre comédia e tragédia (cf. Moore 1998,116 ss.).

Inicialmente, após alguma auto-glorificação e reclamação da condição de escravo convencionais para os *serui callidi* (153–175), o primeiro aparte de Mercúrio faz uso da cisão metateatral já explorada no prólogo, chamando atenção para sua obrigação de impersonar um papel:

MERC. Satiust me queri illo modo servitutum:
 hodie qui fuerim liber,
 eum nunc potivit pater servitutis,
 hic qui verna natus est queritur.
 (vv. 176–9)

O que interessa é a aparente necessidade da iteração e da repetição da construção explícita da identidade, ou seja, da instituição da *persona*: como quase todas as peças da *paliatta*, só pode haver um *seruus callidus*, e Mercúrio enfrentará Sósia para destituir-lhe do papel. O efeito aqui é no mínimo duplo: ao mesmo tempo em que Mercúrio-personagem gera o efeito-humor, Mercúrio-ator-diretor da peça dentro da peça precisa relembrar constantemente à plateia que a farsa se dá no nível da luta pela posição de *seruus*. Veremos que é especialmente pela iteração que se constrói esse caráter didático e metateatral da criação performativa do duplo na peça.

Um efeito similar ocorre nos usos performativos do que se poderia chamar de “ensaio” metateatral em Plauto, como o jogo com os futuros imperfectivos e perfectivos destacados abaixo:

ea nunc *meditabor* quo modo illi *dicam*, cum illo *advenero*.
 si *dixero* mendacium, solens meo more *fecero*.
 nam cum pugnabant maxume, ego tum fugiebam maxume;
 verum quasi adfuerim tamen *simulabo* atque audita *eloquar*.
 sed quo modo et verbis quibus me deceat fabularier,
 prius ipse mecum etiam volo hic meditari. sic hoc *proloquar*.
 (vv. 197–202)

Sósia introduz seu relato fictício da batalha (afinal, ele não esteve presente, cf. v. 199) com todos os performativos que parecem exercer as mesmas duas funções discutidas acima: o efeito cômico óbvio da necessidade de um escravo inventar e ensaiar um discurso elevado e paródico sobre a guerra é justificado pela declaração de sua covardia, mas ao mesmo tempo o efeito performado é didático-metateatral, já que a narrativa é *fin-gida* e floreada, e a audiência é devidamente informada.

Além disso, o papel do *quasi* é mais uma vez fundamental (cf. v. 57, discutido acima), já que Sósia diz que fingirá (*simulabo*) como se tivesse estado lá. O *quasi* introduz o mundo da ficção em Plauto de maneiras interessantes, como no caso da fábula inventada por Antifonte em *Stichus* (539ss).⁷ A iteração performativa da introdução explícita da fábula de Sósia dá lugar, então, ao famoso monólogo narrativo, que se estende até o verso 261, com vivacidade plástica na narrativa e tiradas curiosas, como 254, em que reforça a sua memória vívida da duração do dia da batalha em razão de não ter jantado naquele dia.

Ao final da narrativa, a interação inicial é uma preparação ao diálogo efetivo. Plauto leva a tensão cômica ao máximo, pois de 263 a 341 a interação se dá através de apartes que abusam da metateatralidade. Para possibilitar uma cena tão sofisticada, Plauto coloca nas falas iniciais uma série de performativos futuros que descrevem tudo o que os dois personagens estão efetivamente fazendo em cena. O efeito não é apenas didático; os futuros antecipam, aumentam a tensão cômica para que ela só se resolva no verso 341 na interpelação efetiva de Mercúrio a Sósia, e, de certo modo, se aproveitam da necessidade de explicar a ação tão inesperada (o duplo prestes a privar o seu modelo do nome, da identidade, da existência, o que representa, na prática da *palliata*, privá-lo da *persona* de *seruus*) para pôr em questão e em relevo o estatuto da nova “imagem” (*imago*, 265) do deus. A iteração dos performativos futuros é responsável, assim, por criar o efeito mágico do travestimento sobrenatural do deus:

MERC. Attat, illic huc iturust. ibo ego illi obviam,
neque ego huc hominem hodie ad aedis has sinam umquam accedere;
quando imago est huius in me, certum est hominem eludere.
et enim vero quoniam formam cepi huius in med et statum,
deceat et facta moresque huius habere me similes item.
itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum
atque hunc, telo suo sibi, malitia a foribus pellere.
sed quid illuc est? caelum aspectat. observabo quam rem agat.
(vv. 263–70)

Mas para além da performatividade que garante a existência do duplo, o ato de colocar em relevo a sua nova imagem é, para Mercúrio, também, justificativa ética cômica para que, mesmo sendo deus, cometa atos baixos, a *iniustitia* já discutida acima. Da mesma forma que justificou as ações de Júpiter, aqui Mercúrio declara que *convém* a ele adotar também

⁷ *Fuit olim, quasi ego sum, senex (...)*. Antifonte propõe-se a *apologum agere*: ele interpreta uma história bizarramente cômica e metateatral, em que constrói um duplo de si mesmo visando enganar os genros, mas só consegue se afundar ainda mais em sua incapacidade retórica ridícula.

facta moresque de Sósia, ou seja, agir de maneira cômica e baixa, e essa justificativa é retórico-sofística: *quando, quoniam* (uma vez que, já que) ele adotou a forma, deduz-se que *decet* (convém) agir como o escravo, e a conclusão do “sofisma” é que *itaque* (assim, portanto) *oportet* ser mau, astuto, *callidus*, e usar sua mesma arma, *malitia*, para mantê-lo afastado da porta. Ora, parece-nos mais uma vez que Mercúrio *precisa* dessas artimanhas retóricas para justificar a todo instante não apenas o que faz ali, mas *por que* faz o que faz do modo que faz, a fim de que a plateia não precise se preocupar com o caráter moralmente dúbio das ações dos deuses no argumento. O que interessa é a diversão proporcionada pelo jogo de espelhos criado e iterado a cada performativo de cada personagem.

O pré-diálogo de apartes constrói um alto grau de tensão, pois, enquanto Mercúrio finge não saber quem se aproxima, faz diversos tipos de ameaças físicas cômicas, todas “respondidas” por Sósia em um modo discursivo elaborado, fundamentado na necessidade da suspensão de crenças realistas via convenção teatral: Sósia responde com piadas e tiradas sagazes, muitas vezes baseadas em sua covardia. Quando o episódio se encerra com a interpelação de Mercúrio no verso 341 “Quo ambulas tu, qui Volcanum in cornu conclusum geris?”, mencionando a característica lanterna que o escravo portava na “noite longa”, a resposta de Sósia joga com o fato de que ele ouviu os apartes de Mercúrio, em uma aparente quebra do contrato convencional: “Quid id exquiris tu, qui pugnīs os exossas hominibus?” (342).

O diálogo que se inicia apresenta características bastante singulares no que concerne às questões aqui levantadas. De início, já vemos antecipada a questão fundamental desse momento poderoso da construção logológica⁸ plautina, a (des)construção da identidade. O jogo sofisticado é construído da seguinte maneira: Mercúrio, um deus, e, por conseguinte, mais forte tanto física quanto discursivamente, é capaz de roubar a identidade de Sósia não apenas através da transformação sobrenatural já operada e descrita pelo personagem, mas, principalmente, através do poder do discurso. O movimento é importante e demanda avaliação próxima.

Assim, num primeiro momento, após as primeiras falas mais ousadas de Sósia, como o verso 342 já citado e *mentire nunc* (“agora estás mentindo”) como resposta-chiste à ambiguidade da fala de Mercúrio *verbero* (“[te] espanco” ou “digno de pancada”, ambos no verso 344, o deus exhibe seu poder performativo baseado no poder divino do discurso e da violência: “At iam faciam ut verum dicas dicere” (345). Mais uma vez, o futuro do indicativo da parte do deus equivale a um performativo com um efeito mais concreto

⁸ Para uma conceituação e discussão de uma “teoria da linguagem” com base na noção de logologia, cf. Cassin 1995, *première partie*, especialmente 115–7.

do que apenas o de ameaça. Na verdade, o deus *pode* fazer isso e sabe que vai fazer, pois, além de deter o poder divino, detém o poder da performance teatral e sofística. Trata-se praticamente de um exórdio epidítico, em que o orador anuncia sua intenção em plena consciência de sua capacidade de performar os atos anunciados (no caso do orador, porque já planejou o discurso antes, mas, no caso do deus, simplesmente porque *pode* e *quer*).

O que se segue, então, é a demonstração epidítica anti-aristotélica da impossibilidade da equivalência “Sósia = Sósia’”. Através de pancadas, ameaças e, principalmente, do discurso, Mercúrio passeia com Sósia pela vereda cômica do convencimento da inexistência da equivalência entre si e si mesmo. A análise do efeito sofístico aqui pode parecer exagerada, mas, via uma leitura atenta da passagem, é possível perceber que o efeito-riso é decorrente da suspensão principalmente da manutenção do convencimento apenas através da soberania insuperável da divindade, o que poderia gerar o efeito trágico da inexorabilidade dos intentos dos deuses/fados (em qualquer uma de suas versões). Antes, o que vai acontecer é duplamente cômico pelo simples fato de que sabemos, diferentemente de Sósia, que ele não deixou de ser ele mesmo, e que afinal, como se trata de uma comédia, a suspensão da seriedade permite que a violência filosófica mais profunda que ele sofre, a de deixar de *ser*, não passe de um truque de prestidigitação sofística: como Mercúrio é deus e sabe de tudo que se passa, muito mais eficiente do que as pancadas e as ameaças físicas é justamente o discurso que narra tudo que Sósia é, fez e deixou de fazer (inclusive o que só ele sabia ter feito, ou seja, fugir dos combates e ficar escondido em companhia do vinho).

Não deixa de ser bastante cômico, também, que Sósia precise ser convencido primeiro por uma sucessão de pancadas e perguntas, às quais responde muitas vezes com humildade e entrega disfarçadas, já que não está plenamente convencido:

MERC. Tun te audes Sosiam esse dicere,
 qui ego sum? [Sos.] Perii. [M.] Parum etiam, praeut futurum est, praedicas.
 quoius nunc es? [S.] Tuos, nam pugnus usu fecisti tuom.
 pro fidem, Thebani cives. [M.] Etiam clamas, carnifex?
 loquere, quid venisti? [S.] Vt esset quem tu pugnus caederes.
 [M.] Cuius es? [S.] Amphitruonis, inquam, Sosia. [M.] Ergo istoc magis,
 quia vaniloquo’s, vapulabis: ego sum, non tu, Sosia.
 [S.] Ita di faciant, ut tu potius sis atque ego te ut verberem.
 [M.] Etiam muttis? [S.] Iam tacebo. [M.] Quis tibi erust? [S.] Quem tu voles.
 [M.] Quid igitur? qui nunc vocare? [S.] Nemo nisi quem iusseris.
 [M.] Amphitruonis te esse aiebas Sosiam. [S.] Peccaveram,
 nam Amphitruonis †socium ne me esse volui dicere.
 [M.] Scibam equidem nullum esse nobis nisi me servom Sosiam.
 fugit te ratio. [S.] Vtinam istuc pugni fecissent tui.
 (vv. 373–86)

A prova da eficácia do discurso de Mercúrio é justamente o ceticismo nas respostas de Sósia: (i) M: de quem és? S: teu, já que fizeste uso de teus punhos; (ii) M: a que vieste? S: para que tivesses alguém para destruir com os punhos; (iii) M: quem é teu senhor? S: quem quiseres; (iv) M: como te chamas agora? S: ninguém, a não ser quem quiseres. As respostas são calculadas para evitar mais pancadas, naturalmente, e geram bem o efeito cômico esperado, mas elas são pontuadas de passagens irônicas como os desejos expressos em (i) “*Ita di faciant, ut tu potius sis atque ego te ut verberem*” (380) e (ii) “*Vtinam istuc pugni fecissent tui*” (o *nonsense* do desejo de que os punhos do outro é que ficassem loucos – *istuc = fugire ratio* – parece indicar que Sósia ainda não foi completamente convencido).

É por causa dessa desconfiança de Sósia que, após uma tentativa hilária de trégua completamente malsucedida, o escravo inicia a série de enunciados constativos sobre a guerra. Em 401, ele afirma ter ido à guerra com Anfitrião. Assim, sua memória e seu discurso sobre os fatos vividos por ele seriam prova suficiente para que ele mesmo se convencesse de que não poderia deixar de ser. É a partir daí que a capacidade demiúrgico-sofística de Mercúrio entra em jogo: como ele é um deus e como sabe de tudo, ele então usa o conhecimento e as crenças sobre a realidade do próprio Sósia para transformar seu interior e destituí-lo momentaneamente de seu próprio eu. Numa primeira série de perguntas sobre sua própria existência, Sósia parece estar absolutamente convencido, ainda que o próprio fato de lançar-se a questionamentos filosóficos desse tipo demonstre que ele começa o caminho para o desconhecimento completo de si:

- Sos. Certe edepol tu me alienabis numquam quin noster siem;
nec nobis praeter med alius quisquam est servos Sosia.
[qui cum Amphitruone hinc una ieram in exercitum.]
- MERC. Hic homo sanus non est. [S.] Quod mihi praedicas vitium, id tibi est.
quid, malum, non sum ego servos Amphitruonis Sosia?
nonne hac noctu nostra navis <huc> ex portu Persico
venit, quae me advexit? nonne me huc erus misit meus?
nonne ego nunc sto ante aedes nostras? non mi est lanterna in manu?
non loquor, non vigilo? nonne hic homo modo me pugnis contudit?
fecit hercle, nam etiam misero nunc <mihi> malae dolent.
quid igitur ego dubito, aut cur non intro eo in nostram domum?
(vv. 399–409)

Note-se o aprofundamento no questionamento: da memória e identidade (não sou há tempos o escravo de Anfitrião? não voltei ontem do porto? meu senhor não me enviou?), as perguntas passam ao sistema de crenças e à percepção do momento (não estou aqui agora? não estou segurando esta lanterna? não estou falando? não estou acordado? não acabei de apanhar?).

Após a série inicial, o verso 409 reforça a descrença de Sósia e a decisão de entrar em casa, apesar de ter apanhado tanto e de começar a desmornar sua consciência. Cômico, justamente pelo contraponto: como passar finalmente pela criatura que clama ser ele mesmo (já quase o convencendo disso) e que é tão superior, discursiva e fisicamente?

Por isso Mercúrio inicia a nova etapa de seu processo de convencimento, através da narrativa dos eventos vivenciados por Sósia como se ele mesmo os tivesse vivenciado, já que a violência aparentemente não é tão eficaz. E é justamente esse o ponto que aparentemente convencerá Sósia. Dos versos 414 em diante, Mercúrio narra esses eventos e responde a perguntas do ainda desconfiado Sósia. Mas o discurso é mais forte. Um aparte de Sósia é significativo:

SOS. Egomet mihi non credo, cum illaec autumare illum audio;
hic quidem certe quae illic sunt res gestae memorat memoriter.
(vv. 416–7)

Mercúrio *memorat memoriter* as *res gestae*, e Sósia passa a declarar já não crer em si mesmo. O edifício de si balança. Após várias perguntas e respostas com detalhes bastante privados sobre a participação de Sósia no combate, Mercúrio evidencia o papel que interpreta: o de sofista:

MERC. Quid nunc? vincon argumentis, te non esse Sosiam?
SOS. Tu negas med esse? [M.] Quid ego ni negem, qui egomet siem?
SOS. Per Iovem iuro med esse neque me falsum dicere.
MERC. At ego per Mercurium iuro, tibi Iovem non credere;
nam iniurato scio plus credet mihi quam iurato tibi.
SOS. Quis ego sum saltem, si non sum Sosia? te interrogo.
MERC. Vbi ego Sosia nolim esse, tu esto sane Sosia;
nunc, quando ego sum, vapulabis, ni hinc abis, ignobilis.
(vv. 433–40)

Está aí a passagem mais reveladora da performance epidítico-logológica de Mercúrio: ao destituir-se de seu eu, ele mantém seus poderes para esvaziar o eu do outro que ele agora é. Contra o poder daquele que se investe de seu próprio sujeito Sósia nada tem a fazer, pois ele aderiu à decisão do sentido, como Aristóteles no livro Gama da *Metafísica*.⁹ Não é possível ao mesmo tempo que algo seja e não seja igual a si mesmo. No entanto, Mercúrio não funciona no registro do princípio da não-contradição, pois ele flutua ao redor, utilizando-se justamente da incapacidade de Sósia de perceber a mera possibilidade de ser e não ser que o outro diante de si utiliza. Aí está

⁹ Cf. discussão na introdução de Cassin & Narcy 2000.

todo o fundamento do duplo de Plauto: Mercúrio e Júpiter podem ser auto-criações teatrais agindo em nome do poder divino e performativo, e abusam dessa característica para ganhar o jogo metateatral entre tragédia e comédia.

Sósia, contudo, é comicamente teimoso: reconhece a semelhança absurda entre ele e o outro diante de si (441–6), mas quando pensa em si mesmo, sabe que é o si mesmo que sempre foi: “sed quom cogito, equidem certo idem sum qui semper fui” (447). Naturalmente, a questão teatral que explica essa possibilidade é justamente o fato de que, ainda que ele esteja destituído de sua *persona*, de seu papel como *seruus callidus*, resta ainda o ator sem *persona*, cindido, mas ainda capaz de pensar, e, portanto, ente. Desnecessário antecipar anacronicamente o *cogito* cartesiano, ainda que a fórmula dedutiva seja exatamente a mesma.¹⁰ *Sane sapio et sentio*, no verso seguinte, é tão forte quanto o *cogito* de Sósia. Ainda assim, confrontado com o absoluto desconhecido, Sósia, criação cômica espetacular, decide-se uma segunda vez a entrar na casa diante de si. Sósia continua a usar pronomes e verbos na primeira pessoa, e pergunta se não poderá então nem contar à *sua senhora* o que aconteceu. O *Witz* do deus não tem fim: à tua, claro, mas à minha, que está ali dentro, não deixo (452–3).

Mais uma rodada: Sósia ora aos deuses imortais por sua *fidem*, sem saber que está diante de um deles, incapaz de responder a qualquer oração, pois é fiel somente ao próprio pai, o que mais uma vez gera forte ironia. O *seruus* destituído e lança-se a uma nova série de perguntas filosóficas, mas já incerto de si, perdido e dando sinais verbais de que perdeu a luta pela *persona*. Mercúrio venceu e Sósia partirá ao porto em busca de seu senhor:

Sos. Abeo potius. di immortales, obsecro vostram fidem,
 ubi ego perii? ubi immutatus sum? ubi ego formam peridi?
 an egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?
 nam hic quidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet.
 vivo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi.
 ibo ad portum atque haec uti sunt facta ero dicam meo;
 nisi etiam is quoque me ignorabit: quod ille faxit Iuppiter,
 ut ego hodie raso capite calvos capiam pilleum.
 (vv. 455–62)

A nova série de perguntas evidencia mais claramente a perda da *persona*: (i) onde foi que morri? (ii) onde foi que fui transformado? (iii) onde foi que perdi minha forma? (iv) acaso me esqueci de mim alhures? A morte a que se refere o ator é claramente a morte teatral. Mercúrio vence o jogo e finalmente convence Sósia de que ele não mais possui um papel na peça.

¹⁰ Cf. a esse respeito García-Hernández 1997. O autor visa demonstrar que o sistema filosófico cartesiano deriva fundamentalmente da peça de Plauto.

Naturalmente, Plauto é comediógrafo, e não filósofo, e não deixa de terminar a cena de profunda discussão de identidade e alteridade com um toque irônico e sagaz de Sósia: se, ao encontrar-se com seu senhor, ele o ignorar (460ss.), duas coisas decorrem: (i) ele já não será mais Sósia, mas, sendo algo, já que pensa, existirá, e, portanto, naturalmente, será *livre*, pois seu único senhor não mais o reconhece.

Finalmente encerra-se a cena 1.1, e em 1.2 temos o início do segundo arco¹¹ da peça, com um longo monólogo de Mercúrio em senários jâmbicos, cheio do comportamento típico do detentor do discurso performativo: o deus nos conta o que acontecerá com Sósia e Anfitrião quando se encontrarem, e anuncia sua intenção de encher aos dois e à família toda de “erro” e “loucura” (“*erroris ambo ego illos et demientiae / complebo*”, 470-1), explica à audiência que Alcmena está para dar à luz gêmeos, um filho de Anfitrião que nascerá nos dez meses lunares regulares e um de Júpiter que nascerá aos sete meses, além de garantir (pela manutenção da possibilidade do cômico, mais uma vez) que a honra de Alcmena será preservada por Júpiter, já que não parece justo (*non par videtur*, 494) deixar cair sua culpa e seu delito sobre os mortais. O efeito de ironia gerado é grande, tanto pela expectativa da solução autoritária de *Iuppiter ex machina*, com a qual Anfitrião e toda a tradição de anfitriões posteriores terá que lidar, quanto pelo modo como acabamos de ver Mercúrio agir perante a Sósia.

OS SEMI-PRÓLOGOS DIVINOS RESTANTES

No início do terceiro arco temos também um monólogo metateatral de Júpiter de enorme importância. Júpiter dirige-se à plateia em sua persona divina, em um discurso pirotécnico que abusa das possibilidades metateatrais ao mesmo tempo em que didatiza a sua função no enredo:

IUPPITER Ego sum ille Amphitruo, cui est servos Sosia,
idem Mercurius qui fit, quando commodumst,
in superiore qui habito cenaculo,
qui interdum fio Iuppiter, quando lubet;
huc autem quom extemplo adventum adporto, ilico

¹¹ Utilizo a terminologia de Marshall (2006), que define a estrutura métrica das peças de Plauto através da noção de arco, ou seja, uma sequência de *diuerbium*, *canticum* polimétrico e *canticum* monométrico. Segundo sua análise, ao invés da divisão em atos, posterior e artificial na *palliata*, as peças se dividem em vários arcos de estrutura semelhante, gerando um efeito de previsibilidade e possibilitando a utilização funcional da métrica. Moore (2012) propõe um sistema parecido, mas sem utilizar a mesma noção de Marshall, a qual ele substituiu por sequências A, B, C.

Amphitruo fio et vestitum immuto meum.
 nunc huc honoris vestri venio gratia,
 ne hanc incohatam transigam comoediam;
 simul Alcumenae, quam vir insontem probri
 Amphitruo accusat, veni ut auxilium feram:
 nam mea sit culpa, quod egomet contraxerim,
 si id Alcumenae innocenti expetat.
 nunc Amphitruonem memet, ut occepi semel,
 esse adsimulabo, atque in horum familiam
 frustrationem hodie iniciam maxumam;
 post igitur demum faciam res fiat palam
 atque Alcumenae in tempore auxilium feram
 faciamque ut uno fetu et quod gravida est viro
 et me quod gravidast pariat sine doloribus.
 (vv. 861–79)

A primeira questão relevante é a da identidade: Júpiter declara ser *aquele Anfítrio* que se torna Júpiter quando apraz, mas que, quando desce até ali, muda a roupagem (*vestitum*) e imediatamente se transforma em Anfítrio. Uma segunda questão relevante é a segunda menção ao estatuto genérico da peça, juntamente com uma justificativa para sua segunda vinda (afinal, após ter passado a noite longa com Alcmena e a ter deixado, em princípio, satisfeito, não precisaria voltar): ele volta, então, para não deixar a comédia terminar precocemente (*incohatam*), para não deixar que Alcmena seja acusada injustamente e para que não sofra (869–72), mas seu papel, na verdade, é o que anuncia logo após: “assimulabo Amphitruonem memet esse et iniciam frustrationem maxumam in horum familiam”. Ora, trata-se de um discurso muito sofisticado: a primeira etapa discute o estatuto da *persona*, a segunda, do estatuto da peça, a terceira discute a motivação (falsa) de cuidar de Alcmena, que possibilita a atuação como *architectus doli*, introduzindo *frustrationem maxumam* no enredo (quarta etapa), terminando em uma quinta etapa, em que antecipa a resolução em um final feliz, quando ele mesmo vai resolver toda a situação e conceder um parto sem dor a Alcmena. O estatuto epidítico de quase-prólogo permite a utilização autoconsciente de verbos de intenção performativos e da manipulação de suas intenções como *deus amator* (que volta a se encontrar com Alcmena por interesse sexual não-declarado), como *architectus doli* (que anuncia artimanhas que colocam em movimento o enredo para evitar que a peça se encerre antes do tempo), como prólogo, antecipando o final feliz e o reconhecimento/*anagnorisis*: “demum faciam res fiat palam”) na posição de *deus ex machina* (ainda não anunciada).

Assim como no monólogo anterior, no início do arco 4 vemos a reversão de Júpiter acompanhada de confissões em um monólogo espetacular pelas demonstrações de controle do poder completo sobre a peça:

iam hisce ambo, et servos et era, frustra sunt duo,
 qui me Amphitruonem rentur esse: errant probe.
 nunc tu divine huc fac adsis Sosia
 (audis quae dico, tam etsi praesens non ades),
 fac Amphitruonem advenientem ab aedibus
 ut abigas; quovis pacto fac commentus sis.
 volo deludi illunc, dum cum hac usuraria
 uxore nunc mihi morigero. haec curata sint
 fac sis, proinde adeo ut velle med intellegis,
 atque ut ministres mihi, mihi cum sacrificem.
 (vv. 974–83)

Como Júpiter já garantiu para si a benevolência da plateia, ele pode: (i) confessar diante de todos que o escravo e a senhora erram em suas crenças; (ii) ordenar Mercúrio que aja da forma que for necessária para manter Anfitrião afastado; e (iii) declarar que vai cuidar de se agradar (*morigero*) ao *fazer sacrifício para si mesmo*. Tudo isso ainda vem junto com uma das passagens mais interessantes da peça: os versos 976–7 apresentam uma interpelação de um personagem-deus em cena a um personagem-deus fora de cena. Ao final do monólogo, Júpiter sai ao mesmo tempo em que Mercúrio entra. Assim, o que está em questão é a capacidade metateatral de comunicação telepática divina (trata-se do *divine Sosia*, que Júpiter sabe que está ouvindo, ainda que não esteja presente – “tam etsi praesens non ades”). Ora, naturalmente o ator-Mercúrio-Sósia prepara-se para entrar logo após a deixa, como qualquer outro ator. A questão não é essa, mas sim a escolha do modo imperativo autoconsciente da capacidade divina de Júpiter, que apresenta-se, na verdade, como sofisticação pirotécnica possibilitada pela autoconsciência metateatral de Júpiter e Mercúrio. A piada consolida-se com a vinda imediata de Mercúrio em mais uma interpretação metateatral e espetacular, desta vez na função teatral de *seruus currens*, em um *canticum* anapéstico:

Concedite atque abscedite omnes, de via decedite,
 nec quisquam tam audax fuit homo, qui obviam obsistat mihi.
 nam mihi quidem hercle qui minus liceat deo minitarier
 populo, ni decedat mihi, quam servolo in comoediis?
 (vv. 984–7)

pater vocat me, eum sequor, eius dicto imperio sum audiens;
 ut filium bonum patri esse oportet, itidem ego sum patri.
 amanti subparasitor, hortor, adsto, admoneo, gaudeo.
 (vv. 991–3)

nunc Amphitruonem volt deludi meus pater: faxo probe
 iam hic deludetur, spectatores, vobis inspectantibus.
 capiam coronam mi in caput, adsimulabo me esse ebrium;
 atque illuc sursum escendero: inde optume aspellam virum
 de supero, cum huc accesserit; faciam ut sit madidus sobrius.
 (vv. 997–1001)

Os três trechos do longo monólogo mostram três fases da autoconsciência genérica e metateatral de Mercúrio: no primeiro, sua entrada escandalosa e destrambelhada acompanha-se de verbalização como na maioria dos casos de entradas de *serui currentes*, mas com o adicional da justificativa: um deus se fazendo de escravo em seu modo mais específico de *currens* teria menos direito de ameaçar as pessoas que lhe bloqueassem o caminho? Naturalmente não, e isso serve como deixa para a narrativa da consciência das ordens e dos desígnios do pai, no segundo trecho, também comentadas pela *persona* consciente de suas funções metateatrais: puxa-saco/parasita/conselheiro do senhor apaixonado e contente pela sua alegria (993). Ora, o que Mercúrio faz é personificar a tipificação dos papéis de escravos astutos e comentá-la, dando-lhe um tipo de realidade sofisticada: efeito-metateatro. Sua posição de poder, de co-diretor da peça/co-arquiteto dos enganos se explicita ainda mais no terceiro trecho do monólogo, em que, após reconhecer o desejo do pai de que ele engane Anfitrião, o deus astuto anuncia que o fará diante das vistas dos espectadores, assim como podia, como prólogo, mudar a peça de tragédia para comédia sem mudar os versos. A capacidade divina é a capacidade de controlar o enredo e os destinos dos personagens dentro do enredo. Enquanto os deuses quiserem, a peça pode continuar. Para terminar, a sofisticação da autoconsciência metateatral mais uma vez é usada para duplo fim, já que também é discussão de figurino: Mercúrio vai vestir uma coroa de bêbado, vai simular embriaguez e vai subir no telhado (*in tectum*, 1008) para confundir e bloquear a passagem a Anfitrião.

O último monólogo de Júpiter, em 1131-43, no entanto, não vem simplesmente para evitar que Tirésias seja convocado após a resolução dos problemas criados durante o enredo. Na verdade, como aparentemente este monólogo reinicia o ciclo de arcos com um sexto arco, já que o quinto encerra-se com os septenários imediatamente anteriores, a vinda do *deus ex machina* é duplamente surpreendente, já que metateatral: Júpiter terminará a peça nas graças do público, oferecendo-lhes a surpresa de um último arco, após o reconhecimento e o término do enredo, ao que a breve fala de Anfitrião, em septenários, responde como obrigação estrutural de fechamento (um arco deve iniciar-se em senários e não pode terminar sem uma parte em *canticum* monométrico). A comédia, representada pelo poder divino, reina suprema ao final, e o jogo-embate entre homens e deuses termina em grande desvantagem para o resignado *senex* que teve que aceitar, enganado e destituído de seu *imperium*, como qualquer *senex*, *leno* ou *miles*, a derrota final individual de uma *persona* em favor do júbilo final de uma comédia em seu final feliz, oferecido à plateia ao fim do ritual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Njall Slater (2000) também discute a questão do metateatro no *Anfitrião* através da problematização sobre o modo como a divindade é apresentada como efeito metateatral, sem necessidade efetiva do sobrenatural: segundo ele, a presença de Júpiter e Mercúrio na peça pode ser vista como um modo de teatralizar o poder da divindade em uma metáfora simples: no mundo do teatro, o que detém o poder é efetivamente o que cria, enquanto a peça é performada, a ilusão de poder sobre a própria peça. Essa ilusão se dá através dos performativos que a todo momento são utilizados pelos dois personagens-deuses para legitimar sua capacidade metateatral, seja de subverter expectativas genéricas, seja de controlar o enredo, seja de enganar declaradamente os outros personagens, seja de manipular convenções de tipos de personagens, seja de garantir, a todo momento, para que a peça permaneça sendo comédia, o final feliz e o reconhecimento. Nesse sentido, como Slater (2000) identifica no *Anfitrião* o “teatro como deus” em oposição, por exemplo, ao “deus do teatro” encarnado em Dioniso das *Bacantes* de Eurípedes, o que proponho é que é justamente o poder performativo-logicológico fornecido aos deuses por Plauto que gera toda a possibilidade de uma comédia mitológica que não deixa de ser *ao mesmo tempo* uma comédia *palliata* de Plauto. Apesar de toda a tematização pirotécnica da questão do gênero, trata-se, ao fim e ao cabo, de uma comédia, como dizem Mercúrio e Júpiter (versos 88, 96 e 868, respectivamente), e não há perigo algum de instabilidade genérica. Esta existe, sim, enquanto tematização da capacidade de Plauto de gerar efeitos metateatrais intrincados e sofisticados, mas o efeito teatral mais fundamental é simplesmente o de uma peça de comédia nova extremamente bem-sucedida.

Timothy Moore (1998, 110) vai além, e, para encerrar a discussão aqui proposta, é importante citá-lo:

Aware of the challenges to understanding presented by the plot, Plautus made much of the play a puzzle for the audience to solve: in figuring out the puzzle, spectators could feel both superiority over the characters who do not know the truth, and satisfaction at their own cleverness. Plautus used the play's generic uncertainty to remind the spectators of their power, as his characters suggest that the play has become a tragicomedy in response to the audience's wishes. Finally, theatricalization saves Plautus from any charge of blasphemy: at every turn he makes clear that “Jupiter” and “Mercury” are not really gods at all, but are actors striving to please the audience. In short, *Amphitruo* was a daring experiment, and manipulation of rapport and flattering reminders of the performers' determination to please the audience helped assure that the experiment succeeded.

O que Moore propõe ao longo do capítulo sobre o *Anfitrião*, de onde a passagem acima foi retirada, é que a instabilidade genérica faz parte de um jogo em que aos personagens divinos, detentores do poder performativo metateatral, opõem-se os personagens humanos, em suas tentativas de transformar a peça em uma tragédia. Sósia e sua destituição de *persona*, Anfitrião e sua ânsia por vingança, Alcmena e seu lamento trágico, Brômnia e seu relato trágico, todos são subvertidos pela superioridade divina na peça, e todos perdem os embates individuais contra as *personae* divinas: Sósia não consegue recobrar sua *persona* de *seruus* da peça, entregando-a a Mercúrio, Anfitrião não consegue vingar-se, tendo que resignar-se a dividir o que é seu com Júpiter, Alcmena é ultrajada pelo marido e pelo deus, que brinca com ela o tempo todo, e Brômnia tem seu discurso elevado subvertido pelo *deus ex machina* ao fim da peça, com Júpiter retomando a palavra para um sexto arco, uma espécie de “bônus” para a audiência. *Omnibus isdem uorsibus*, Mercúrio transforma o que poderia ser uma tragédia, uma peça de assunto mítico, em uma comédia *palliata* como qualquer outra, instaurando, a cada aparição, a superioridade metateatral e ganhando os favores do público, mesmo estando do lado do *iniustus pater*, que, também ele, encerra a peça impune, para legar ao mundo seu novo filho, o herói que salvará os humanos de tantas dificuldades. Sobre o papel de Hércules na peça, já que ele nem aparece, podemos ainda citar a interessante análise de Bettini (1997) em seu texto “*Amphitruo et altri Anfitrioni*”:

Figlio de due padri, provvisto di un gemello fedele e di un “quasi gemello” ostile, Eracle ha esplicitamente in sé natura umana e natura divina – tanto que dopo la morte disporrà di un’ombra che si aggira nell’Ade, comme tutti gli altri mortali, e insieme di una vita divina nell’Olimpo. Eracle è veramente “questo” e “quello”. Si tratta solo di un sogno del pensiero mitico, certo, quel mondo privilegiato in cui l’impossibile diventa praticabile, e l’altro e l’identico, “questo” e “quello”, possono convivere e combinarsi in un modo che si presenta a prima vista irrealizzabile. Eppure vale la pena di provarci, e il mito ci prova. Come hanno scritto i fratelli Rees “it is along this knife-edge line between being and non-being that the god appears”.

Hércules é, ao mesmo tempo, humano e divino, este e aquele, é o outro e o idêntico. Hércules é, portanto, fruto do não-aristotelismo, e o relato de seu nascimento não poderia se dar em um texto literário mais apropriado do que o de Plauto. É entre o fio da navalha entre o ser e o não-ser que o deus aparece, nas palavras dos irmãos Rees. Plauto sabia ser sofista.

REFERÊNCIAS

- Antipho. 1989. *De Veritate*. in *Corpus dei Papiri Filosofici Greci e Latini* (CPF). Testi e lessico nei papiri di cultura greca e latina. Parte I: Autori Noti. Vol. 1. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Austin, John L. 1962. *How to do things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Ed. J. O. Urmson. Oxford: Clarendon.
- Bettini, M. 1997. "Amphitruo et altri Anfitrioni." In *Lecturae Plautinae Sarsinates I: Amphitruo*, a cura di Renato Raffaelli e Alba Tontini. Urbino: QuattroVenti.
- Cassin, Barbara. 1995. *L'effet sophistique*. Paris: Éditions Gallimard.
- Cassin, Barbara. 2005. *O efeito sofisticado: Sofística, filosofia, retórica, literatura*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34.
- Cassin, Barbara. 2012. "La performance avant le performatif." In *Génèses de l'acte de parole*, éditée par Barbara Cassin et Carlos Levy. Brepols Publishers.
- Cassin, Barbara; Narcy, Michel. 2000. *La décision du sens. Le livre Gamma de la Métaphysique d'Aristote*. Paris: Vrin.
- Dupont, Florence. 2007. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier.
- Dupont, Florence; Letessier, Pierre. 2012. *Le théâtre romain*. Paris: Armand Colin.
- Faure-Ribreau, Marion. 2012. *Pour la beauté du jeu: La Construction des personnages dans la comédie romaine*. Paris: Belles Lettres.
- García-Hernández, Benjamín. 1997. *Descartes y Plauto: la concepción dramática del sistema cartesiano*. Tecnos.
- Gonçalves, Rodrigo T. 2009. "Comédia Latina: a tradução como reescrita do gênero." *PhaoS* 9:117-42.
- Gonçalves, Rodrigo T. 2014. "Com o menor e mais inaparente dos corpos: Dante, Plauto e Górgias." In *Do amor e da guerra: um itinerário de narrativas*, organizado por Pedro Ipiranga Júnior, Renata Senna Garraffoni e Ana Maria Burmester. Capes/Annablume.
- Gonçalves, Rodrigo T. 2015. *Performative Plautus: Sophistics, Metatheater and Translation*. Newcastle-Upon-Tyme: Cambridge Scholars Publishing.
- Marshall, C. W. 2006. *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge: University Press.
- Moore, Timothy J. 1998. *The theater of Plautus: playing to the audience*. Univ. of Texas Press ed. Austin: University of Texas Press.
- Moore, Timothy J. 2012. *Music in Roman Comedy*. Cambridge: University Press.
- Plautus. 1904. *Comœdiæ*. Edited by W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press.
- Plautus. 2011. *Amphitryon, The Comedy of Asses, The Pot of Gold, The Two Bacchises, The Captives*. Volume I. Edited and Translated by Wolfgang de Melo. Cambridge, MA: Harvard. (Loeb Classical Library.)
- Raffaelli, Renato; Tontini, Alba, ed. 1997. *Lecturae Plautinae Sarsinates I: Amphitruo*. Urbino: QuattroVenti.
- Slater, Njall. 2000. *Plautus in Performance. The theatre of the mind*. 2. ed. Princeton.



Title. Sovereign performative-metatheatrical discourse in Plautus' *Amphitryon*: on gods and men.

Abstract. This article proposes a sophistical-demiurgic approach to Plautus' *Amphitryon* through the interpretation of the presence of the gods Jupiter and Mercury and the theatrical and metatheatrical effects of their self-consciousness in the play. The article focuses on Mercury's prologue and the semi-prologues of the gods in the play at the start of each structural arc (after the proposal of C. W. Marshall). The paper intends to evaluate the ways in which Plautus handles the divine discursive powers in order to mask the theatrical play inside the play, focusing on the performative self-awareness of Jupiter and Mercury.

Keywords. Plautus; performativity; Sophistics; metatheater.