

**METAPOESIA¹ NO PRÓLOGO DA TRAGICOMOEDIA
ANFITRIÃO DE PLAUTO**

Lilian Nunes da COSTA
(Orientadora): Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

RESUMO: O prólogo de uma peça é metapoético, uma vez que em geral versa sobre a poesia, não raro sobre a ação do próprio drama a ser representado. Pode-se dizer que o prólogo da "tragicomédia" plautina *Anfitrião*, apresentado pelo deus Mercúrio - que também atua como personagem na trama - contém aspectos metapoéticos singulares em relação aos demais prólogos plautinos. Não se limitando a expor o enredo de *Anfitrião*, a personagem que o enuncia chega a discorrer acerca do gênero poético no qual a peça se enquadraria (*tragicomoedia* v. 59 e v. 63), bem como das personagens que tomam parte na ação, dos versos utilizados, do contexto teatral romano, entre outros temas correlatos. Nosso objetivo aqui é apresentar nossa tradução de algumas das passagens respectivas e sobre elas tecer breves considerações.

Palavras-chave: Letras Clássicas - metapoesia - Plauto - Anfitrião - prólogo.

Introdução aos prólogos plautinos e à tragicomédia *Anfitrião*

Boa parte das peças plautinas remanescentes – quatorze das vinte e uma² – contam com um prólogo. O prólogo de dez das peças, dentre estas *Anfitrião* (*Amphitruo*), apresenta o respectivo *argumentum*, isto é, o enredo da comédia a ser representada³. A trama da tragicomédia em estudo, descrita sobretudo entre os versos 97 e 141, envolve os acontecimentos precedentes ao nascimento da personagem mitológica Hércules.

Devendo guerrear contra os teléboas, o general tebano Anfitrião parte de casa deixando sua esposa Alcmena, que espera um filho seu. O conquistador

¹ Empregamos o termo "metapoesia" no sentido de "poesia que fala de poesia", no caso de poesia dramática. Esta aqui é considerada não apenas em relação a seus aspectos estritamente verbais, abordados no prólogo de *Anfitrião* (como os versos e o gênero do drama), mas também em relação a questões cênicas ali suscitadas, que são parte da linguagem teatral, como elementos do palco romano (como atores e figurino) e a atmosfera da platéia.

² O conjunto de peças remanescentes certamente provém de uma seleção feita por Varrão, cf. Aulo Gélío, *Noites Áticas*, III, 3). As seis peças sem prólogo são *Bacchides*, *Curculius*, *Epidicus*, *Mostellaria*, *Persa*, *Stichus*, cf. Abel (1955).

³ As quatro comédias cujos prólogos não trazem o *argumentum* são *Asinaria*, *Pseudolus*, *Triummus* e *Truculentus* cf. Abel (1955). Na verdade, há ainda o prólogo fragmentário de *Vidularia* que, se corretamente reconstruído, informa aos espectadores que só se saberá o que fazem as personagens quando elas de fato o fizerem na peça, cf. Duckworth (1971:212).

deus Júpiter, aproveitando-se da ausência de Anfitrião, assume a forma física deste para ficar com Alcmena, a qual de nada desconfia⁴. Tencionando namorá-la tranqüilamente, Júpiter torna a noite muito longa e faz com que seu filho, Mercúrio, adote a aparência de Sósia, escravo de Anfitrião, para guardar a casa sem levantar suspeitas.

Até aqui temos elementos da trama que o prólogo antecipa ao público. Este verá, no decorrer da ação, que a confusão começa quando os tebanos vencem a guerra, e Anfitrião ordena que Sósia volte para casa a fim de narrar os fatos à Alcmena: o Sósia verdadeiro se depara “consigo próprio”, isto é, Mercúrio, diante da casa. Atrapalhado e surrado depois da “conversa” com o deus, o escravo conta o ocorrido ao cético general, que decide ver com seus próprios olhos o que se passa em sua casa. Seguem-se, então, várias cenas de quiproquó envolvendo Alcmena, Anfitrião, Sósia e os duplos divinos.

Quem nos fornece as linhas gerais da peça no prólogo de *Anfitrião* é Mercúrio. Como mencionado, o deus não é responsável apenas pelo prólogo, tomando também parte na ação como personagem. *Aulularia*, *Casina* e *Rudens* também têm prólogos representados por personagens divinas – o que implica em onisciência acerca dos fatos da trama que ainda estão por acontecer; *Captivi*, *Menaechmi*, *Poenulus* e *Truculentus* têm o prólogo sob os cuidados do próprio Prologus⁵; *Mercator* e *Miles Gloriosus* têm personagens da trama (um jovem e um escravo) representando o prólogo.

Sendo ao mesmo tempo um deus e personagem da ação, Mercúrio conta com um alto nível de conhecimento acerca da história, o que evitaria problemas de verossimilhança caso o deus fizesse uso de *antecipatio*, narrando eventos que ainda estariam por vir. Ainda assim, mesmo contando com a habilidade da onisciência, o filho de Júpiter opta por privilegiar um efeito de suspense, pois se limita a utilizar *narratio*, contextualizando a peça apenas com base em eventos acontecidos até então.

O que chama a atenção no prólogo de Anfitrião, contudo, não é tanto o tipo de personagem que o assume, mas as questões metapoéticas suscitadas por ela. Pode-se afirmar que o prólogo, por ser normalmente um trecho da peça que

⁴ Segundo o mito original (grego) de Anfitrião, a expedição tinha um caráter de vingança pessoal: Alcmena se recusaria a consumir o casamento com Anfitrião enquanto seu irmão, morto nas mãos dos teléboas, não fosse vingado. Plauto altera o mito, fazendo com que a guerra pareça causada por uma invasão dos hostis teléboas. Christenson (2000:181) entende a mudança de enredo como adequação aos costumes romanos: o general deveria ser forçado a travar uma guerra contra estrangeiros agressivos e, para poder celebrar o triunfo, teria de ter um motivo justo para realizar a empreitada militar (os versos 209 a 215 constituiriam a justificativa). Parece-nos que a alteração no mito se deve, também, à coerência interna da peça, uma vez que Anfitrião ruma para a batalha deixando em casa a esposa já grávida (v. 668).

⁵ Personagem aparentemente introduzida na comédia pelos dramaturgos romanos, provavelmente representada pelo principal ator da trupe, cf Christenson (2000:131).

discorre sobre a própria peça, é um espaço metapoético já por definição. Mas o prólogo de *Anfitrião*, mais especificamente, está singularmente repleto de metapoesia, uma vez que antes mesmo de expor o enredo acima descrito, Mercúrio traz à tona temas como convenções genéricas, estatuto de personagens, o contexto do teatro romano, dentre outros que procuraremos discutir a seguir.

Aspectos metapoéticos no prólogo de *Anfitrião*

Mercúrio dá início ao prólogo utilizando o recurso da *captatio benevolentiae*, bastante comum em Plauto. O termo é próprio da retórica formal, mas pode ser utilizado para se referir ao esforço inicial de conquistar a atenção do público de modo mais geral, cf. Christenson (2000:131). Para realizar tal intento, o filho de Júpiter propõe uma troca: ele haveria de ser propício em relação aos lucros dos espectadores que, em troca, deveriam manter-se em silêncio durante o espetáculo e ser imparciais no julgamento da qualidade da comédia (vv. 1-16).

Mercúrio não revela seu nome até o verso 19. Contudo, o termo *mercimoniis* (transações comerciais), mencionado logo no primeiro verso, já contribuiria para identificá-lo perante o público, uma vez que este filho de Júpiter é o deus do comércio⁶. Poder-se-ia pensar que sua vestimenta (sandálias aladas e chapéu de abas largas, além de seu caduceu e uma bolsa simbolizando os ganhos comerciais) poderia tê-lo caracterizado ainda antes de sua fala. Cabe lembrar, porém, que travestido de Sósia, Mercúrio deveria portar as vestes típicas de um escravo plautino (cf. vv. 116-7 e 124).

Após revelar sua identidade, o deus do comércio diz que está ali a mando de seu pai. Mercúrio exalta a generosidade de Júpiter e a sua própria para com os humanos em comparação a outros deuses que aparecem em tragédias, gabando-se, pois, de suas benfeitorias. Eis, então, a primeira referência ao gênero poético trágico (*tragoediis* v. 41) na peça. A passagem é considerada por Christenson (2000:144) uma espécie de crítica ou ridicularização da tragédia. Tal recurso, lugar-comum na comédia antiga⁷, teria sido utilizado também em prólogos da comédia do período intermediário e da comédia nova gregas.

Mercúrio não demora muito a retomar a questão do gênero. A partir do verso 50 da peça, quando aparentemente o deus vai, enfim, passar para a exposição do enredo, tem-se nova menção à tragédia:

⁶ Cf. verbete em Grimal (1982:292).

⁷ Pode-se lembrar, por exemplo, da comédia aristofânica *As rãs*, em que o próprio tragediógrafo Eurípides aparece como personagem ridicularizado.

Agora exporei primeiro o motivo pelo qual vim falar aqui, depois contarei qual o argumento desta tragédia. Por que contraem a face? Porque disse que será uma tragédia? Sou um deus, vou mudar. Esta peça mesma, se quiserem, farei com que de tragédia seja comédia com todos os mesmos versos. Querem que seja assim ou não? Mas eu sou mesmo um tolo, como se não soubesse o que vocês querem, sendo eu um deus. Sei como é seu pensamento acerca desse assunto⁸. (vv. 50-8)

Pode-se ver que o deus Mercúrio, tendo pouco antes zombado dos deuses de tragédias (v. 41-4), por um momento classifica a presente peça como tal. Segue-se a isso, alegadamente, uma reação contrariada dos espectadores, que “torceriam o nariz” (*contraxistis frontem* v. 52). Mercúrio prontamente relaciona o descontentamento do público com a menção ao gênero trágico. Já nas comédias de Aristófanes, a tragédia era convencionalmente associada à angústia e ao enfado, cf. Christenson (2000:147). Esse tipo de menção à tragédia em uma comédia poderia ser considerada uma insinuação de que a segunda seria, por parte do público, preferida à primeira? Se não isso, podemos ao menos pensá-la como um recurso de autovalorização bem-humorada do gênero cômico, uma forma metapoética de *captatio benevolentiae*.

De qualquer forma, como vimos, a fim de contentar os espectadores, Mercúrio afirma que, por ser um deus, poderia fazer da tragédia uma comédia com os mesmos versos. Por que Mercúrio faz tal referência? Seria alguma alusão à versificação como um critério para delimitar os gêneros trágico e cômico? De acordo com Christenson (2000:148), a menção anterior à tragédia seria apenas uma manobra para introduzir a dimensão mítica da peça, que já teria sido concebida com enredo e versificação cômicos desde o princípio. Se para Mercúrio a versificação não é, então, o fator que distingue os gêneros trágico e cômico em *Anfitrião*, talvez o seja o critério mencionado nos versos seguintes:

Farei com que seja mista, uma tragicomédia; pois não julgo correto eu continuar a fazer com que seja comédia, uma vez que venham aqui reis e deuses. E então? Visto que aqui escravo também toma parte, farei com que seja, de acordo com o que disse, uma tragicomédia⁹. (vv. 59-63)

⁸ Tradução nossa, ainda em andamento. Citamos, aqui, o texto latino editado por A. Ernout, publicado pela Les Belles Lettres, t. I, (2001:13):

nunc quam rem oratum huc ueni primum proloquar; / post argumentum huius eloquar tragoediae. / quid contraxistis frontem? quia tragoediam / dixi futuram hanc? deus sum, commutauero. / eandem hanc, si uultis, faciam | ex tragoedia / comoedia ut sit omnibus isdem uorsibus. / utrum sit an non uultis? sed ego stultior, / quasi nesciam uos uelle, qui diuos siem. / teneo quid animi uostri super hac re siet.

⁹ Tradução nossa, ainda em andamento. Citamos, aqui, o texto latino editado por A. Ernout, publicado pela Les Belles Lettres, t. I, (2001:13):

A mescla de personagens de diferentes estatutos obrigaria, pois, Mercúrio a propor também uma mescla de gêneros. A presença tanto de personagens elevadas (como reis e deuses), próprias da tragédia, quanto de personagens inferiores (como escravos), convenientes à comédia, parece impossibilitar a opção por um ou outro gênero em que se enquadraria a peça. Seria, então, o tipo de personagem participante da ação um critério suficiente para delimitar os gêneros e, logo, caracterizar o gênero misto? O que já se havia fixado em termos de convenções genéricas até a época de Plauto? Sabe-se que Platão e Aristóteles já haviam abordado o tema, mas o que teria sido conhecido sobre esse assunto em contexto romano dos finais do século III a. C. ainda é objeto de especulação dos estudiosos.

Tragédias e comédias à moda grega foram representadas em Roma por várias décadas antes das peças de Plauto, o que sugere certo conhecimento de regras teatrais básicas por parte de seu público, cf. Christenson (2000:133). Logo, imagina-se que esse público tivesse ciência também das convenções genéricas envolvidas, ou ao menos de parte delas.

É muito provável que os próprios poetas latinos tivessem tal conhecimento. Dessa forma, passagens plautinas como a acima transcrita sugerem que preceitos como os que seriam mais tarde ditados por Horácio em sua *Arte Poética* (a partir de influências de Platão e Aristóteles mediadas por alexandrinos como Neoptólemo de Pário¹⁰) já teriam certa difusão entre os poetas da *palliata*¹¹.

Sabendo que os princípios gregos de composição haviam chegado até os latinos, não é extraordinário que Mercúrio adote o tipo de personagem como critério distintivo entre comédia e tragédia, uma vez que Aristóteles, em sua *Poética* (1448a15-18), já o havia mencionado. É necessário ressaltar, porém, que a diferenciação proposta por Aristóteles entre “pessoas superiores e inferiores” se refere às disposições éticas e escolhas manifestadas na ação – não à personalidade individual ou a uma questão intrinsecamente psicológica – cf. Halliwell (1987:75). Assim sendo, tal diferenciação tampouco poderia ser resumida ao “estatuto social” da personagem, como sugere Mercúrio. Os escravos, por exemplo, ocupavam papéis significativos na tragédia grega, como

faciam ut commixta sit tragico comoedia; / nam me perpetuo facere ut sit comoedia, / reges quo ueniant et di, non par arbitrator. / quid igitur? quoniam hic seruus quoque partes habet, / faciam sit, proinde ut dixi, tragico[co]moedia.

¹⁰ Cf. D Tringali (1924:50).

¹¹ Halliwell, na introdução da *Poética* de Aristóteles (1995:3), por ele editada e traduzida, afirma que a obra não parece ter sido amplamente conhecida ou lida na Antigüidade. Contudo, segundo o mesmo estudioso, essa circunstância não negaria a existência de recorrentes elementos do aristotelismo no desenvolvimento da crítica literária greco-romana.

lembra Christenson (2000:150). Para fazer tal restrição, então, Mercúrio deveria ter em mente o típico escravo espertalhão da comédia nova.

Contudo, *Anfitrião* nada mais seria que uma comédia plautina um pouco atípica pela presença de personagens de origem nobre, mais adequadas às tragédias? Não na opinião de R. P. Bond (1999:205), que entende o termo “tragicomédia” (“tragi-comedy”) não como uma justaposição de elementos trágicos e cômicos em um mesmo texto, mas como um *tertium quid*: uma mistura genuína em termos de efeito teatral sobre a platéia, que teria uma sensação de divertimento embaraçado e desconfortável¹².

Não podemos afirmar que a fala de Mercúrio é suficiente para explicar o gênero da peça e seu processo de composição. Sabemos, contudo, que o deus aborda os pontos que seriam, a princípio, bastantes para preparar a recepção do espetáculo por parte do público. Deixando, então, temporariamente¹³ de lado a questão do gênero, mas ainda não revelando o enredo da peça, Mercúrio discorre longamente acerca do meio teatral:

Agora Júpiter ordenou que eu viesse aqui falar com vocês, para que fiscais fossem ter com os espectadores, de cadeira em cadeira, por todo o teatro. Se eles virem partidários enviados contra este espetáculo, que "o sujeito" tenha, na platéia, como "penhor", a toga tomada. Os que ficam arrecadando a palma, seja para os atores, seja para algum artista – quer, por meio de escritos, quer os que arrecadam pessoalmente, quer por um intermediário –; quer ainda aquele a quem os edis tenham favorecido perfidiosamente; Júpiter ordenou que fosse aplicada exatamente a mesma lei, que seria aplicada caso um magistrado houvesse praticado o crime de corrupção eleitoral. Disse ele que vocês são vencedores por viver com virtude, não com ambição ou perfídia: por que seria mais branda a mesma lei para um ator que para um homem elevado? Convém arrecadar votos por meio da virtude, não por meio de partidários. Quem age corretamente tem sempre partidários o suficiente, se os que administram o negócio têm palavra. Júpiter me deu ainda como incumbência também isto: que eles se tornem fiscais no interesse dos atores, para que, se alguém tiver enviado pessoas encarregadas de aplaudir, ou se, da outra parte, alguém tiver um desempenho inferior ao que agradaria, que retalhem os ornamentos e o “couro” dele. Não se admirem vocês que Júpiter agora se preocupe com atores. Não se admirem: o próprio Júpiter haverá de atuar nesta comédia. Porque estão admirados, como se agora eu declarasse algo realmente novo, o fato de Júpiter a atuar como ator? Ano passado mesmo, tendo atores invocado Júpiter aqui no palco, ele veio em seu auxílio. Além disso, ele certamente se apresenta na tragédia. Nesta peça, estou dizendo, aqui o próprio Júpiter

¹² Bond ainda compara a essência da tragicomédia plautina às teorias de Orr expostas em *Tragicomedy and Contemporary Culture* (1999). Segundo Bond (1999:205), Sósia e Mercúrio teriam antecipado Orr: “Tragicomedy forces us to question the certainty of self at the same time as it forces us in general to question the certainty of knowledge”.

¹³ Mercúrio fará novas menções à comédia nos versos 88 e 96; à tragédia, no verso 93.

hoje atuará, e eu mesmo junto com ele. Agora prestem atenção, enquanto exporei o argumento desta comédia¹⁴. (vv. 64-96)

De acordo com Christenson (2000:150), paródias do ambiente jurídico, como o trecho acima, são bastante comuns em Plauto, assim como teriam sido em Aristófanes. Alguns críticos consideraram parte da proclamação de Mercúrio acima transcrita (quando não toda ela) como resultado de interpolação posterior, assumindo, pois, uma pretensa inabilidade de Plauto em compor tal passagem cômica. Christenson (2000:150) argumenta, contudo, que 1) o estilo estereotípico das proclamações públicas romanas podia ser facilmente imitado e 2) o sempre presente tema da corrupção política desde a República teria fornecido a Plauto uma analogia já pronta para o posicionamento veemente de “Mercúrio” (e seu “pai”) contra possíveis clagues no teatro.

Ao convocar os espectadores para que sejam inspetores, fiscais (*conquistores* v. 65) de clagues, Mercúrio traz à tona a questão das competições no teatro romano. Não fica claro, porém, se os “partidários” ou “cúmplices” (*fauitores* v. 67) mencionados estariam agindo em prol de atores específicos ou de trupes representando diferentes peças, pois ambas as situações poderiam ocorrer, como nos lembra Christenson (2000:151-2). E caso ocorressem, de fato, Mercúrio sugere sanções que, segundo ele, deveriam ser aplicadas nos infratores: o partidário deveria ter sua toga tomada ali mesmo, no teatro, enquanto o ator deveria apanhar e ter seu “figurino” destruído. A penalidade sugerida contra o partidarismo seria, provavelmente, um exagero cômico: uma aplicação ao ambiente dos jogos teatrais do procedimento legal efetivamente existente *pignoris capio*, segundo o qual a propriedade do réu era tomada como garantia por uma dívida ou mesmo para saldá-la¹⁵.

¹⁴ Tradução nossa, ainda em andamento. Citamos, aqui, o texto latino editado por A. Ernout, publicado pela Les Belles Lettres, t. I, (2001:13-14):

nunc hoc me orare a uobis iussit Iuppiter, / ut conquistores singula in subsellia / eant per totam caueam spectatoribus. / si cui fauitores delegatos uiderint, / ut is in cauea pignus capiantur togae. / siue qui ambissent palmam histrionibus / siue cuiquam artifici, seu per scriptas litteras / siue qui ipse ambisset seu per internuntium - -; / siue adeo aediles perfidiose cui duint; / sirempse legem iussit esse Iuppiter, / quasi magistratum sibi alteriue ambiuerit. / uirtute dixit uos uictores uiuere, / non ambitione neque perfidia; qui minus / eadem histrioni sit lex quae summo uiro? / uirtute ambire oportet, non fauitoribus. / sat habet fauitorum semper qui recte facit, / si illis fides est quibus est ea res in manu. / hoc quoque etiam mihi | in mandatis dedit, / ut conquistores fierent histrionibus. / qui sibi mandasset delegati ut plauderent / quiue quo placeret alter fecisset minus, / eius ornamenta et corium uti conciderent. / mirari nolim uos, quapropter Iuppiter / nunc histriones curet. ne miremini: / ipse hanc acturust Iuppiter comoediam. / quid admirati | estis, quasi uero nouum / nunc proferatur, Iouem facere histrioniam? / etiam histriones anno cum in proscaenio hic / Iouem inuocarunt, uenit, auxilio is fuit. / praeterea certo prodit in tragoedia. / hanc fabulam, inquam, hic Iuppiter hodie ipse aget / et ego una cum illo. nunc animum advortite, / dum huius argumentum eloquar comoediae.

¹⁵ Cf. Christenson (2000:152).

A impressão de que tais penalidades seriam não mera descrição do que acontecia na época, mas sim exagero cômico é enfatizada na argumentação do próprio Mercúrio, que defende a transposição da lei tanto para o ator (*histrioni* v. 77) como para um “homem elevado” (*summo uiro* v. 77), alegando que não haveria motivos para se reservar ao ator uma pena menor. Devemos lembrar que quem Mercúrio chama “homem elevado”, seria membro da oligarquia dominante, provavelmente um político (haja vista a constante menção ao crime de corrupção eleitoral, *ambitio*). Ou seja, trata-se de alguém completamente distinto de um ator, membro de uma das classes inferiores na hierarquia social¹⁶.

Em sua proclamação, Mercúrio não faz menção apenas às pessoas e costumes do meio teatral, tais como os comentados acima: surgem também referências ao espaço físico. No verso 65, o deus menciona assentos (*subsellia*); no verso 66, nomeia-se a área do teatro destinada aos espectadores, a *cauea* (*per totam caueam*, v. 66) – distinta daquela reservada aos atores, chamada *proscenium* (v. 98). A presença e efeito deste tipo menção na peça *Anfitrião* merecerá ainda nossa investigação mais aprofundada, que envolve, por exemplo, a discussão sobre o uso ou não de assentos nos teatros provisórios montados à época de Plauto¹⁷.

Como mencionamos, ao se encaminhar para a parte final de sua proclamação, Mercúrio retoma a questão do gênero da peça: ao pedir que os espectadores não se admirem de seu pai, o grande Júpiter, estar se ocupando de atores, o deus do comércio revela que o próprio haveria de atuar naquela comédia (*comoediam* v. 88). O que aconteceu com a “tragicomédia” (*tragico[co]moediam* v. 59 e v. 63)? Mercúrio parece ter se decidido, finalmente, a definir a peça como comédia, pois o mesmo rótulo é repetido no verso 96. Talvez o critério das personagens atuantes não fosse realmente suficiente para alterar o gênero daquele drama. Ainda assim, podemos perceber que Mercúrio (Plauto, por extensão?) tem bem claro em sua mente a convenção de adequação gênero-personagem, uma vez que ao evocar “a veia artística” ou a “vocação para ator” de Júpiter, o deus lembra que seu pai certamente se mostra em tragédias (v. 93).

Gostaríamos de comentar um último ponto, que é também o último aspecto metapoético mencionado pelo deus: a questão da indumentária. Depois de (finalmente!) ter revelado qual é o enredo da peça, Mercúrio comenta sobre o figurino que está usando: em vez de portar os trajes olímpicos habituais, o deus traz vestes de escravo (vv. 116-7) por estar se passando pelo escravo Sósia, assim como Júpiter estaria se passando por Anfitrião. Para que o público não

¹⁶ Sobre o estatuto do ator na sociedade romana, cf. ainda C. Edwards (1993:99-136).

¹⁷ Atualmente há um certo consenso a respeito da existência de assentos temporários no teatro da época de Plauto, cf. Beare (1964:171-2).

tivesse dificuldades em discernir os “autênticos” dos respectivos duplos divinos, então, Mercúrio explica quais traços no figurino os distinguiria:

Agora, para que vocês possam nos distinguir mais facilmente, eu terei estas plumas o tempo todo no chapéu; meu pai, então, de sua parte, terá uma faixa dourada sob o chapéu; tal sinal Anfitrião não terá. Estes sinais ninguém dentre os familiares poderá ver, no entanto vocês os verão¹⁸. (vv. 142-7)

De acordo com Christenson (2000:164), tais símbolos ajudariam a platéia, sim, mas seriam desnecessários, uma vez que Plauto se valeria de recursos lingüísticos para identificar os duplos, quer no palco, quer prestes a entrar. Beare também contesta o uso didático dos sinais distintivos (1964:189). Já Cardoso (2005:289), embora ressalte que a função de tal menção ao figurino não se restrinja a seu didatismo, argumenta que a heterogeneidade do público plautino, bem como nosso desconhecimento das condições efetivas de encenação, não deve nos levar a julgar que “Plauto prescindisse do recurso visual, ou de tantos outros que lhe fossem possíveis, que lhe assegurassem a compreensão por parte do público”. De toda forma, podemos constatar que, havendo ou não a necessidade de existirem peças do vestuário que distinguíssem as personagens, Mercúrio, como bom “prologuista” e já tendo se valido de outras falas metapoéticas, não se abstém de mencionar também este detalhe aos espectadores.

Embora a interpretação de cada um dos aspectos metapoéticos aqui mencionados ainda precise ser cautelosamente examinada, a presença daqueles já nos deixa perceber que Plauto molda Mercúrio como uma *persona* “autoconsciente” de sua dramaticidade, ao menos nesta parte da comédia. Caberá observar se tal aspecto fará parte das demais cenas em que a personagem atuará, na ação da peça¹⁹. De todo modo, tomando como base o que pudemos depreender do prólogo, percebemos que *Anfitrião* é uma peça complexa, repleta de idiosincrasias e que promete boas e risíveis confusões com os duplos e as cenas de engano. Então, por esta amostra, nós, como público, ficamos com a impressão de que, como afirma o deus do comércio no último verso do prólogo, valerá a pena ver Júpiter e Mercúrio a atuar como atores em uma comédia.

¹⁸ Tradução nossa, ainda em andamento. Citamos, aqui, o texto latino editado por A. Ernout, publicado pela Les Belles Lettres, t. I, (2001:16):

nunc internosse ut nos possitis facilius, / ego has habebo | usque in petaso pinnulas; / tum meo patri autem torulus inerit aureus / sub petaso |; id signum Amphitruoni non erit. / ea signa nemo / horum familiarium / uidere poterit, uerum uos uidebitis.

¹⁹ Procuraremos desenvolver o tema em nosso projeto de mestrado sob orientação da Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP, processo nº 07/57172-7.

Bibliografia:

Obras de referência

GRIMAL, P. (1982). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Presses Universitaires de France, Paris.

Edições de *Amphitruo*

PLAUTE (2001). *Comédies*, texto établi et traduit par Alfred Ernout, tome I, Les Belles Lettres, Paris.

PLAUTO (1993). *Anfitrião*, introdução, tradução do latim e notas de C. A. L. Fonseca, Edições 70, Lisboa.

PLAUTUS (2000). *Amphitruo*, edited by D. M. Christenson, Cambridge University Press, Cambridge.

Outros autores antigos

ARISTÓTELES (1966). *Poética*, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Editora Globo, Porto Alegre.

ARISTOTLE (1995). *Poetics*, edited and translated by Stephen Halliwell, Harvard University Press, London.

ARISTOTLE (1987). *The poetics of Aristotle: Translation and commentary*, edited by Stephen Halliwell, Duckworth, London.

AULU-GELLE (1967). *Les nuits attiques*, texte établi et traduit par René Marache, Les Belles Lettres, Paris.

Sobre *Anfitrião*

BOND, P. (1999). "Plautus' 'Amphitruo' as Tragi-Comedy". *Greece & Rome*, Serie 2, vol. 46, p. 203-20.

Bibliografia secundária – estudos em geral

BEARE, W. (1964). *The Roman Stage - A History of Roman Drama at the Time of Republic*, Methuen & Co. Ltd, London.

CARDOSO, I. T. (2005). *Ars Plautina*, tese de doutorado, DLCV – USP.

DUCKWORTH, G. E. (1971). *The nature of Roman comedy*, Princeton University Press, New Jersey.

EDWARDS, C. (1993). *The politics of immorality in ancient Rome*, Cambridge University Press, Cambridge.