

## OS ANFITRIÕES DE PLAUTO E DE ABELAIRA: RECUPERAÇÃO E ADAPTAÇÃO DO QUIPROQUÓ CLÁSSICO

Sáran Vasque de Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem por finalidade realizar uma análise comparativa entre os *Anfitriões* de Plauto e de Augusto Abelaira, fundamentada, principalmente, no entendimento de que o quiproquó da comédia clássica, um mecanismo cômico canonizado, apesar de ter sido recuperado pelo escritor português, sofreu adaptações significativas, adquirindo, portanto, uma abrangência expressiva divergente do texto de Plauto.

**Palavras-chave:** *Anfitrião*. Cômico. Quiproquó.

### AMPHITRYON BY PLAUTUS AND BY ABELAIRA: RECOVERY AND ADAPTATION OF CLASSICAL MISUNDERSTANDING

**ABSTRACT:** This article aims to perform a comparative analysis between the *Amphitryon* by Plautus and by Augusto Abelaira, based mainly in the understanding that the classical *quid pro quo* comedy, a canonized comic mechanism, although having been recovered by the portuguese writer, suffered significant adaptations, acquiring, therefore, an expressive scope divergent of the text of Plautus.

**Keywords:** *Amphitryon*. Comic. Misunderstanding.

### Introdução

O enredo clássico que encerra uma das versões a respeito do nascimento do mitológico herói Hércules parece nunca se esgotar. Desde o Renascimento, a comédia *Amphitruo*, de Plauto, escrita, provavelmente, em meados do século III a. C., tem sido revisitada e adaptada por diversos escritores e, com efeito, vem adquirindo novas acepções, muito em virtude do contexto histórico-espacial em que as versões foram engendradas. Do mesmo modo como entende grande parte da fortuna crítica inclinada à análise das adaptações do texto clássico, reiteramos que cada escritor assimilou as conjunturas e as especificidades do período experienciado, de modo a reproduzi-las, ou ainda, perscrutá-las em ficção.

Nesse sentido, se o texto de Plauto faz alusão a práticas e a aspectos relacionados a uma coletividade específica – a sociedade romana que contorna o século III a.C. –, de modo análogo acontece com cada adaptação, uma vez que as ficções são decursivas, em boa medida, da

---

<sup>1</sup> Doutoranda (bolsista Capes) em Letras Vernáculas/ Literaturas Portuguesa e Africanas - UFRJ.

assimilação do *cronotopo real*<sup>2</sup> circundante dos ínterins das construções literárias, conforme declara Soares:

Em suma, de todas as comédias de Plauto, o *Amphitruo* foi das mais apreciadas e imitadas. Não apenas o texto, mas o próprio mito de Anfitrião ultrapassou as barreiras cronológicas e espaciais, desde a Antiguidade, e tem vindo a ressurgir com uma certa frequência até ao período actual (SOARES, 2011, p. 468).

Do mesmo modo que escritores<sup>3</sup> representantes das mais diversas escolas literárias, Augusto Abelaira também compôs, em 1980, uma comédia embasada no protótipo plautino, perceptível, de imediato, pela denominação conferida à peça: *Anfitrião, outra vez*. Em concordância com o juízo crítico de Brito (2004), em sua análise dessa versão, entendemos que a expressão “outra vez”, contida no título, pode sugerir significações relevantes, principalmente quando considerada a intertextualidade axiomática que perfaz a comédia portuguesa. Nesse contexto,

O título do texto de Abelaira, *Anfitrião, outra vez*, já é pleno de significados. Esse “outra vez” associado ao título da versão original da peça *Amphitruo* de Plauto nos leva a concluir duas coisas. A primeira delas diz respeito à grande quantidade de “Anfitriões” no teatro, cerca de 50 peças, criadas a partir do texto de Plauto. Então, nesse sentido, o texto de Abelaira seria apenas mais uma “Anfitrião”. No entanto, numa segunda conclusão sobre o título, também percebemos uma certa ironia nesse “outra vez”, como se essa repetição fosse uma coisa exagerada. De uma certa forma, podemos ver que título dado por Abelaira à sua obra contém uma certa ironia com a própria obra, numa espécie de distanciamento da obra, como se a visse de fora e não desse a ela grande importância, o que é típico de um autor da atualidade (BRITO, 2004, s/p.).

Desse modo, ainda que o texto do escritor português tenha como ponto de partida o modelo clássico, o assunto desenvolvido por Abelaira em sua obra admite novas concepções, comportando, assim, um argumento diverso do texto de Plauto, em uma perspectiva alegórica. Isso significa dizer que no *Anfitrião* lusitano há uma “exposição de um pensamento sob forma figurada em que se representa algo para indicar outra coisa” (KOTHE, 1986, p. 90). Assim, mesmo que o enredo central das duas comédias verse sobre aspectos relativos à mitologia grega de Hércules, as peças se distanciam no que diz respeito ao conteúdo ou ao escopo ideológico de cada uma delas.

---

<sup>2</sup> Conceito desenvolvido por Bakhtin em *Questões de literatura e de estética*. Em poucas palavras, o *cronotopo* denota uma relação indissociável entre as esferas temporal (*cronos*) e espacial (*topos*).

<sup>3</sup> Camões, Molière, Giraudoux e Guilherme de Figueiredo são apenas alguns dos diversos artistas literários que buscaram no *Anfitrião* plautino o mote para escrita de uma comédia teatral (ROSA, 2017).

## 1 - Mecanismos cômicos e o quiproquó teatral

Como se sabe, *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*, de Henri Bergson, uma compilação de três artigos publicados em 1989 na *Revista de Paris* (ALBERTI, 1999, p. 184), é uma obra de referência substancial para os estudos sobre a comicidade teatral. Nesse texto, o autor discute, maximamente, os processos e recursos de criação do cômico, bem como a finalidade do riso, fundamentado em “ideias já conhecidas desde a Antiguidade, que mostram o riso como um fenômeno caracteristicamente humano, condicionado por uma percepção inteligente e pela ausência de envolvimento emocional daquele que ri” (BRITO, 1999, p. 15). Isso significa dizer que o riso pressupõe um distanciamento de afetos, uma vez que “o efeito cômico provoca uma libertação psíquica e não recua ante nenhuma proibição ou obstáculo: daí a insensibilidade, a indiferença” (PAVIS, 2008, p. 58), conforme explica Bergson:

Tente o leitor, por um momento, interessar-se por tudo o que se diz e se faz, agindo, imaginariamente, com os que agem, sentindo com os que sentem, expandindo ao máximo a solidariedade: verá, como por um passe de mágica, os objetos mais leves adquirirão peso, e tudo o mais assumir uma coloração austera. Agora, imagine-se afastado, assistindo à vida como espectador neutro: muitos dramas se converterão em comédia. Basta taparmos os ouvidos ao som da música num salão de dança para que os dançarinos logo pareçam ridículos. Quantas ações humanas resistiriam a uma prova desse gênero? Não veríamos muitas delas passarem imediatamente do grave ao divertido se as isolássemos da música de sentimento que as acompanha? Portanto, o cômico exige algo como certa anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito. Ele se destina à inteligência pura. (BERGSON, 1987, p. 12, 13).

Assim, sendo o riso uma peculiaridade exclusiva da natureza humana, o filósofo afirma que, por essa razão, para compreendê-lo, é necessário “colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se, sobretudo, determinar-lhe a função útil, que é uma função social” (BERGSON, 1987, p. 14). Nesse aspecto, “o riso pressupõe a determinação de grupos socioculturais e sutis relações entre eles. É um fenômeno social” (PAVIS, 2008, p. 59).

Possuindo, então, designação e dimensão sociais, o riso tem por função corrigir o cômico, isto é, censurar as falhas, os defeitos negativos. Dessa maneira, o cômico e o riso são, para Bergson, “respectivamente, um desvio negativo e sua sanção funcional que restabelece a ordem da vida e da sociedade” (ALBERTI, 1999, p. 184). Além disso, o estudioso expõe que o efeito cômico procede do “mecânico calcado no vivo”, sendo, portanto, risível qualquer gesto ou manifestação que exprima a impressão ou a sensação de estarmos diante de uma atividade puramente mecânica. Dessa maneira,

O princípio do mecânico vale para todos os níveis: gestualidade rígida, repetições verbais, sequência de *gags*, manipulador manipulado, ladrão roubado etc., desprezo e quiproquó, estereótipos retóricos ou ideológicos, junção de dois conceitos com significantes semelhantes (jogos de palavras). (PAVIS, 2008, p. 58).

Definindo o cômico, portanto, como “aquilo de que se ri” (ALBERTI, 1999, p. 184), assim como apontando diversificados tipos de cômico, Bergson descreveu, ao longo de seu estudo, os processos capazes de produzi-lo, que são a *repetição*, a *inversão* e a *interferência de séries*, explicando que tais mecanismos ocorrem tanto na vida real como na comédia teatral.

Sem pretensões de examinar minuciosamente cada processo produtor do cômico, podemos dizer, sinteticamente, que a *repetição* consiste na recorrência ou reincidência de situações em diversas ocasiões; a *inversão* incide na troca, na mudança de ordem natural de algo, ou ainda, na inversão de papéis; a *interferência de séries*, por seu turno, ocorre quando há uma fusão desses dois processos, isto é, quando é possível extrair de episódios independentes interpretações ambíguas. Nessa ótica, a *interferência de séries* pode ser entendida quando uma determinada situação “pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos” (BERGSON, 1987, p. 54).

Ao explicar o princípio da *interferência de séries*, Bergson afirma ser o quiproquó um caso particular – embora não seja único – capaz de tornar perceptível esse processo de criação do cômico, que é, para ele, um expediente de grande relevância para o efeito cômico:

Realmente o quiprocó [*sic*] é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível: o que os atores lhe atribuem, e o outro real: o que o público lhe dá. Percebemos o sentido real da situação porque se teve o cuidado de nos mostrar todas as suas facetas; mas cada ator só conhece uma delas: daí o equívoco, daí o julgamento falso que fazem sobre o que se faz em torno deles, como também sobre o que eles mesmos fazem. Vamos desse juízo falso ao juízo verdadeiro; oscilamos entre o sentido possível e o sentido real; e é essa hesitação do nosso espírito entre duas interpretações opostas que aparece primeiro na graça que o quiprocó [*sic*] nos proporciona. (BERSON, 1987, p. 54).

A cada instante tudo entrará em confusão, e tudo se ajeita: isso é que faz rir, muito mais que o vaivém do nosso espírito entre duas afirmações contraditórias. E nos desperta o riso porque torna manifesto a nossos olhos a interferência de duas séries independentes, verdadeira fonte do efeito cômico. (BERGSON, 1987, p. 55).

O Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa define esse termo como originário da expressão latina *quid pro quo* que, por extensão significativa, possui sentido de erro, de equívoco, ou ainda, “consiste em tomar-se uma coisa pela outra” (HOUAISS, 2007, p. 2365).

Em *O riso e suas técnicas no teatro*, Egídio Bento Filho defende que o quiproquó teatral pode ser manifestado de maneiras diversas. O autor aponta que os tipos mais gerais observados em comédias são: a permuta entre personagens, ou seja, a conversão de uma pela outra; a atribuição de uma característica contrária à constituição basilar de uma pessoa; alguém no lugar de algo, assim como a qualificação de um indivíduo como um animal (BENTO FILHO, 2013). Desse modo, acreditamos que a existência desse recurso no contexto artístico pode deflagrar uma pluralidade de efeitos risíveis, uma vez que o quiproquó é uma “fonte inesgotável de situações cômicas” (PAVIS, 2008, p. 319).

O *Amphitruo* plautino é, sem dúvida, um arquétipo expressivo das múltiplas facetas em que o quiproquó pode se manifestar. A peça promove, sobretudo, diversos equívocos gerados pela transfiguração de personagens, ou seja, personagens tomam a forma física de outras personagens, suscitando, por conseguinte, numerosas cenas cômicas, como comentam Bento Filho (2013) e Farias (2015):

Em *Anfitrião*, de Plauto, um soldado se retira de sua casa. Aproveitando-se dessa ausência, Júpiter toma o aspecto deste e tem relações sexuais com sua esposa, a bela Alcmena. O deus sai, e volta o marido. Mais uma vez o soldado se retira, e a divindade retorna. Essas idas e vindas se repetem e, em cada uma delas, as confusões se intensificam. É por meio desse quiproquó que nasce o semideus Hércules (BENTO FILHO, 2013, p. 111).

Este recurso era utilizado no teatro antigo para acentuar o tom cômico das peças e, ainda hoje, é comum neste gênero literário. Eles representavam as confusões, as brigas e as ameaças que geravam movimentação de cena no palco. No teatro plautino, este recurso envolvia as personagens por meio de sua atuação, favoreciam a criação de cenas com muito riso (FARIAS, 2015, p. 51).

Bento Filho (2013) observa, ainda, que a retomada do texto clássico por inúmeros escritores decorre em função da destreza com que o quiproquó foi desenvolvido por Plauto no *Anfitrião*. Desse modo, “temos a presença de personagens tomando a forma de outras personagens, formando um cômico quiproquó, em que o duplo é usado para explorar a ideia de permuta de identidades” (GONÇALVES NETO, 2011, p. 35), garantindo, incontestemente, a comicidade da peça.

Brito (2004) também compactua com o entendimento de que os tipos de quiproquós idealizados por Plauto, além da relação amorosa entre um deus e uma mortal, serviram como influxo para diversos escritores elaborarem suas comédias:

A estruturação dramática dada por Plauto, enfocando, principalmente o relacionamento amoroso entre Júpiter e Alcmena, é também a base dramática na qual se apoiam todos aqueles autores que recriaram o mito, tendo como paradigma o texto romano. Além disso, sempre o enfoque é sempre cômico, baseando-se nos mesmos quiproquós, como a troca de identidades entre Júpiter e Anfitrião, Sósia e Mercúrio (BRITO, 2004, s/p.).

À vista dessas considerações, selecionamos alguns excertos dos *Anfitriões* de Plauto e de Abelaira de modo a fundamentar o pensamento crítico que sustentamos: entendendo o quiproquó como um mecanismo estruturador da comicidade de uma obra literária, ou ainda, considerando esse recurso cômico como uma possibilidade composicional de uma trama cômica, podemos afirmar que as duas peças muito se aproximam em virtude de os escritores terem se valido do mesmo método para produção de efeitos cômicos, qual seja, o quiproquó. No entanto, as comédias se afastam principalmente quanto aos seus fins. Tal raciocínio será ratificado através da análise que faremos a seguir de alguns fragmentos selecionados das duas comédias.

## **2 -Recuperação e adaptação do quiproquó clássico**

Nos *Anfitriões* de Plauto e de Abelaira, os quiproquós cômicos decorrem, principalmente, dos duplos formados pela transfiguração de personagens. Se no texto clássico a duplicação ocorre em função da transfiguração de Júpiter em Anfitrião e de Mercúrio em Sósia, no texto contemporâneo, apesar da inexistência de um Sósia duplicado, a concepção de personagens geminadas, ainda que diversas em cada comédia, permanece inalterada. Assim, ainda que diferente do texto plautino, no texto abelairiano os pares idênticos são formados pela duplicidade de Anfitrião, quando Júpiter toma a aparência deste, bem como pela duplicação de Alcmena, no momento em que Juno, figura nula no texto romano, disfarça-se em Alcmena.

No entanto, apesar de Abelaira ter alterado as personagens duplicadas, não seria equivocado afirmar que a essência, ou ainda, que a gênese dos quiproquós cômicos, mesmo sendo ampliada e modificada em algumas cenas, conserva-se similar ao modelo recuperado.

A fim de exemplificar a similaridade estrutural desse processo de produção de comicidade, selecionamos um excerto de cada texto que, nesse caso, coincide também na duplicação das mesmas personagens:

JÚPITER: Tu dizes que eu minto?

ANFITRIÃO: Mentas, já disse, e és o corruptor da minha casa!

JÚPITER: Pois por essa insolência que disseste vou-te pôr daqui para fora com o pescoço quebrado! (agarra-o.)

ANFITRIÃO: Ai, pobre de mim!

JÚPITER: Devias ter tomado cuidado antes.

(PLAUTO, [19--], p. 93)

(...)

ANFITRIÃO: Pelo Supremo Júpiter! Tu hoje queres tirar-me o ser eu? (Dirigindo-se ao falso Anfitrião.) : Mas quero saber o seguinte: tu és Anfitrião?

JÚPITER: Tu negas?

ANFITRIÃO: Nego e renego! Em Tebas, além de mim, não há nenhum outro Anfitrião.

JÚPITER: Pois além de mim é que não há ninguém! Olha lá, Blearão, tu vais servir de juiz.

(PLAUTO, [19--], p. 94)

(...)

ANFITRIÃO: Ai de mim! Que estou eu a ouvir. Mal aguento. Isso é dormir acordado, isto é sonhar acordado. E bem vivo e bem são. Eu sou realmente Anfitrião, neto de Gorgofone, general dos tebanos, o único general de Creonte, na guerra dos teléboas. Fui eu quem venceu os Arcanânios e os Táfiros e lhes dei como rei, pelo seu grande valor guerreiro, Céfalos, o filho do grande Dioneu.

JÚPITER: e eu sou aquele que venceu na guerra pela minha coragem esses bandidos dos nossos inimigos que tinham matado Electrião e os irmãos de minha mulher e que, espalhando-se pela Acaia, pela Etólia, pela Fócida, e pelos mares da Jônia, do Egeu e de Creta, a tudo devastaram com sua violência de piratas.

ANFITRIÃO: Ó deuses imortais! Nem acredito em mim! Ele conhece tudo o que aconteceu! (...)

(PLAUTO, [19--], p. 95)

ANFITRIÃO: Anfitrião há um só...

JÚPITER: A quem o dizes...

ANFITRIÃO: Pois, sou eu...

JÚPITER: Que vaidade!

ANFITRIÃO: Nem é nem deixa de ser vaidade, é um facto. Não digo que seja melhor ser Anfitrião do que não ser. Mas mal ou bem sou Anfitrião.

JÚPITER: Ninguém sabe quem é, amigo. Imaginamos que somos quem não somos, queremos sempre ser quem não somos, a vida é sonho... Desejas talvez ser Anfitrião e tanto o desejas que julgas sê-lo.

ANFITRIÃO: Não, não... Não tenho qualquer honra em ser Anfitrião, considero-me suficientemente lúcido para saber que nada sou de especial, o que sou sou-o graças ao meu dinheiro. Sem ele não poderia ser quem sou e até poderia ser tu, já que és tão parecido comigo. Mas a verdade é que tenho esse dinheiro e, portanto, sou Anfitrião. Mal ou bem, mas sou.

(ABELAIRA, 1980, p. 76).

ANFITRIÃO: Este homem faz-se passar por mim, diz que eu já não sou eu, quer roubar-me o eu.

(ABELAIRA, 1980, p. 79).

Como podemos verificar, o objeto de que se ri, ou melhor, a composição e a estruturação do cômico são correlatos nos dois fragmentos selecionados. A maneira de produção do quiproquó cômico produzido por Abelaira é, sem dúvida, muito similar à estrutura plautina. Os equívocos derivam dos enganos causados pela duplicidade.

Em relação à intenção da comédia romana, faz-se conveniente evocar a conjuntura histórica em que a comédia plautina se situa enquanto construção artística: o teatro romano, do qual Plauto é um grande expoente, mesmo acompanhando a tradição grega, apresenta diferenças relevantes, sobretudo no que se refere à receptividade das peças teatrais.

Montagner (2004) expõe que o teatro grego se preocupava em representar, por meio da arte, os aspectos inerentes à realidade daquele contexto específico, cabendo aos espectadores o julgamento das manifestações artísticas:

Os gregos, particularmente Aristóteles, viam o teatro como *mimesis*, termo que se costuma traduzir como ‘imitação’, mas que talvez ficasse melhor como ‘representação’. A *mimesis* concebe o poeta dramático, do mesmo modo que o pintor e o escultor, como um imitador. Imita a realidade ou a natureza e imita as obras-primas dos seus antecessores para se apoderar das técnicas. Deste modo, uma peça dramática passa a ser a representação de comportamentos humanos, mas transformados pela arte. Com isso, o texto é visto como uma espécie de verdade, espelhando, ainda que de maneira deformante, a sociedade humana.

(...) Assim é concebido o teatro na cultura grega: imitação, representação da vida, da realidade, para julgamento dos seus espectadores. (MONTAGNER, 2004, s/p.).

Quanto ao teatro romano, embora seus representantes tenham seguido muitas vezes a tradição da arte helênica, eximiu-se da criação de um espetáculo com fins de representação da realidade ou de uma verdade absoluta. As peças teatrais pretendiam essencialmente divertir os espectadores, sem pretensões de suscitar neles quaisquer juízos qualitativos. Nesse aspecto, o teatro romano

não representa, antes apresenta algo sobre o palco para o prazer e o esquecimento do público espectador. Trata-se de um público que observa os movimentos das personagens e ouve suas palavras não em busca de uma verdade, mas em virtude da música, do ritmo, da dança. Canto, sentidos e sons organizam-se em função do prazer de jogar com as palavras. É o lúdico que prevalece. (MONTAGNER, 2004, s/p.).



Podemos, então, concluir dessa consideração que o *Anfitrião* de Plauto, cujo enredo era facilmente compreendido, tencionava principalmente provocar o riso da plateia, satisfazendo, desse modo, o desejo do público que pretendia se regozijar através de um espetáculo estritamente lúdico, como comenta Brito (1999):

O que o público de suas comédias queria era diversão e Plauto foi um mestre nessa arte. (...) Não medindo as consequências ou, por outro lado, medindo-as muito bem, transformava, muitas vezes, uma peça de teatro num verdadeiro espetáculo circense, dessacralizando as unidades de tempo, lugar e ação, inserindo cenas e tipos, cujo único objetivo era arrancar gargalhadas da plateia.

O humor plautino (...) mantinha uma estreita ligação com a comicidade popular romana que, de uma maneira objetiva, despida de qualquer sutileza de raciocínio, apelando, muitas vezes, para a grosseria, buscava o riso a qualquer preço. (BRITO, 1999, p. 187).

No *Anfitrião* de Abelaira, por outro lado, não obstante a semelhança no processo de produção do cômico, a comédia logra uma amplitude significativa que muito difere do texto tomado como referência textual. Se o texto protótipo pretendia unicamente divertir, a peça adaptada, de modo diverso, propõe-se a apontar as incoerências e os infortúnios da contemporaneidade<sup>4</sup> portuguesa, uma vez que esse foi o tempo e o espaço assimilados na ficção. Nessa perspectiva, Abelaira, crítico notável de seu tempo, refere-se às adversidades capitalistas, à poluição do Tejo, bem como ao esgotamento discursivo representado pelos dialogadores<sup>5</sup>, objetos comunicativos capazes de criar discursos inteligíveis, uma vez que, no entendimento do escritor português, a “tecnologia supre a comunicação verbal entre os homens, por isso se faz necessária a presença de uma máquina entre eles para que a comunicação aconteça” (BRITO, 2004, s/p.).

### 3- Considerações finais

Os procedimentos encontrados na comédia romana da Antiguidade, talvez se possa dizer, serviram como modelo a Abelaira apenas enquanto deflagradores de quiproquós, isto é, dos elementos criadores de comicidade de que se vale o autor contemporâneo. A despeito da aproximação por via desses elementos formais, no entanto, há um expressivo afastamento de

---

<sup>4</sup> Desconsideramos, neste artigo, a discussão referente aos conceitos de modernidade e de pós-modernidade.

<sup>5</sup> A invenção ficcional dos “dialogadores” configura uma antecipação notável de Abelaira, relativa aos caminhos que a inteligência artificial desbravaria e rotinizaria para a vivência cotidiana, tal como se apresenta nestas duas décadas iniciais do século XXI: de certa maneira, esses “gadgets” antecipam as possibilidades presentes nas interações das redes virtuais.

concepção entre as comédias, assegurado pela intenção alegórica evidente do texto abelairiano. Pode-se inclusive aventar a hipótese de que o próprio fato deste autor ter lançado mão do comediógrafo romano já traz em si um elemento da alegoria: é como se, talvez, os aspectos circenses próprios da comicidade plautina fossem um elemento a mais a indicar a derrisória visão que assume a contemporaneidade aos olhos daquele, uma feroz e alegre gratuidade de picadeiro real e virtual. Esta é uma das hipóteses que estamos testando no desenvolvimento do doutorado.

### Referências Bibliográficas

- ABELAIRA, Augusto. *Anfitrião, outra vez: telecomédia*. Lisboa: Moraes Editores, 1980.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: UNESP, 1998.
- BENTO FILHO, Egídio. *O riso e suas técnicas no teatro*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- BRITO, Iremar Maciel de. *O Anfitrião viajante do tempo*. 1999. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Estudos Gerais, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1999.
- \_\_\_\_\_. O diálogo eletrônico no teatro de Abelaira. Revista da ABF, V. IV. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/abf/vol4/num1-03.htm>>. Acesso em: 02 fev. 2018.
- FARIAS, Cláudia Dias. *O tipo escravo no enredo de Captivi*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <[http://www.posclassicas.letras.ufrj.br/images/Cursos/Td/dissertacoes/2015/201501-diss\\_ClaudiaDiasFarias.pdf](http://www.posclassicas.letras.ufrj.br/images/Cursos/Td/dissertacoes/2015/201501-diss_ClaudiaDiasFarias.pdf)> Acesso em: 19 fev. 2018.
- GONÇALVES NETO, Nefatalin. *A ordem e o caos: Plauto e José Saramago*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da USP. São Paulo, 2011. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-30092011-131431/pt-br.php>>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- KOTHE, Flávio R. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

MONTAGNER, Aírto Ceolin. *Jogos Cênicos em Roma*. Cadernos do VIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, Série VIII, nº08, 2004. Disponível em <<http://www.filologia.org.br/viiicnlf/anais/caderno08-05.html>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PLAUTO; TERÊNCIO. *A Comédia Latina – Anfitrião, Aululária, Os Cativos, O Gorgulho, Os Adelfos, O Eunuco*. Prefácio, seleção, tradução e notas de Agostinho da Silva. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

ROSA, Carlos Junior Gontijo. *Antônio José da Silva: uma dramaturgia de convenções*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Portuguesa) da Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2017. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-26062017-100134/pt-br.php>. Acesso em: 05 mar. 2018.

SOARES, Maria Luísa de Castro. *Do Amphitruo de Plauto ao auto dos Anfitriões de Camões: pragmatismo e originalidade*. Portugal: Humanitas, 2011. Disponível em: <[http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/25\\_MLCS.pdf](http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas63/25_MLCS.pdf)>. Acesso em: 19 fev. 2018.

---

Recebido em: 31/03/2018

Aceito em: 22/08/2018