



DUAS ADAPTAÇÕES TEATRAIS DE GUILHERME FIGUEIREDO: ALCMENA E A MATRONA DE ÉFESO

Ludmila Maira Gonçalves¹

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Matheus Trezivam²

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo: Este artigo analisa duas adaptações teatrais de Guilherme Figueiredo, *Um deus dormiu lá em casa* e *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*, bem como suas versões originais, *Anfitrião*, de Plauto, e a fábula milesiana “A Matrona de Éfeso”, presente no *Satyricon* de Petronio. O estudo investiga como as figuras femininas centrais, as matronas, são reinterpretadas nas versões modernas, comparando seus traços nas fontes latinas com as releituras de Figueiredo no contexto do teatro brasileiro dos anos 1950. Para o alcance deste objetivo, recorreu-se à leitura direta das obras antigas sob comentário, além daquelas modernas. Dada, contudo, a meta de observar como Figueiredo adaptou os temas e personagens antigos ao seu teatro, que é moderno, foi enfatizado o olhar comparativo para, de um lado *Anfitrião/ Um deus dormiu lá em casa* e, de outro “A Matrona de Éfeso”/ *A muito curiosa história...* Os resultados apontam para “enriquecimentos” do contorno de algumas personagens, em Figueiredo, e para o esboço de figuras femininas mais decididas ou desenvoltas, por vezes, no autor moderno.

Palavras-chave: Guilherme Figueiredo; matrona; adaptação.

Two Theatrical Adaptations by Guilherme Figueiredo: Alcmene and The Matron of Ephesus

ABSTRACT: This article analyzes two theatrical adaptations by Guilherme Figueiredo, *Um deus dormiu lá em casa* and *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso*, as well as their original versions, *Amphitryon* by Plautus, and the Milesian tale “The Matron of

¹ Graduanda da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) pela Faculdade de Letras, habilitação em Estudos Literários. Pesquisadora voluntária na Iniciação Científica: “A recepção da Literatura Clássica em duas peças de Guilherme Figueiredo”, PRPq. Da UFMG.

² Matheus Trezivam é bacharel e licenciado em Letras pelo IEL-Unicamp. Também é mestre e doutor em Linguística pela mesma instituição. Desde 2006 leciona na Faculdade de Letras da UFMG, na graduação e pós-graduação, na área de Estudos Clássicos.

Ephesus”, found in Petronius’ *Satyricon*. The study investigates how the central female figures—the matrons—are reinterpreted in the modern versions, comparing their traits in the Latin sources with Figueiredo’s reinterpretations within the context of 1950s Brazilian theater. To achieve this objective, the analysis involved direct readings of both the ancient works and their modern counterparts. Given the goal of observing how Figueiredo adapted ancient themes and characters to his modern theater, the focus was placed on a comparative lens—between *Amphitryon/ Um deus dormiu lá em casa* and “The Matron of Ephesus”/*A muito curiosa história*. The results point to “enrichments” in the shaping of certain characters in Figueiredo’s versions and to the sketching of female figures that are more assertive or outgoing, at times, in the modern author’s portrayal.

Keywords: Guilherme Figueiredo; matron; adaptation.

Introdução

As obras greco-romanas possuem uma importância marcante para a literatura universal. Além de ainda serem uma fonte inesgotável de estudos e discussões, elas também possibilitaram a criação de toda uma gama de obras posteriores. Um exemplo de adaptação produzida no século XX, de um texto antigo, é *O grande Gatsby* (1925) de F. Scott Fitzgerald, que trouxe para a literatura americana uma atualização aclamada do também aclamado trecho Banquete de Trimalquia, presente na obra latina *Satyricon* (60 d.C.), de Petronio Arbiter (FONSECA, 2013, p. 75). Fitzgerald incorporou à sua obra o contexto e costumes de sua época, trazendo contemporaneidade à sua produção. Utilizando procedimentos semelhantes, o autor brasileiro Guilherme Figueiredo também se serviu de contextos contemporâneos para a criação de suas adaptações de obras greco-romanas.

Guilherme de Oliveira Figueiredo (1915-1997) foi um consagrado teatroólogo, escritor, tradutor, colunista de jornal, professor, entre outras funções. Com grande peso na cena artística de sua época, é considerado “um homem que deixou um legado para a literatura, o teatro, as artes, a educação, a televisão, dentre outras contribuições” (PEREIRA *et alii*, 2019, p. 175). Entre todas as suas criações no âmbito artístico podemos destacar as renomadas produções no âmbito teatral, com peças que tiveram prestígio tanto nacionalmente quanto internacionalmente. Suas principais peças são *A raposa e as uvas* (1952), *Os fantasmas* (1957), *A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso* (1958) e *Um deus dormiu lá em casa* (1949).

Figueiredo demonstrou-se um entusiasta do estudo de obras greco-romanas (PEREIRA *et alii*, 2019, p. 185). Além disso, em sua correspondência trocada com outro

grande escritor brasileiro, e é possível perceber estímulos externos que aprofundaram o seu interesse por este tipo de literatura, como podemos ver no trecho a seguir:

No livro “A lição do Guru” (1989), Guilherme Figueiredo organiza a correspondência trocada com Mário de Andrade entre os anos de 1937 a 1945. Nestas cartas fica evidente a influência de Mário de Andrade no interesse e na especialização de Guilherme Figueiredo no teatro grego e romano. (PEREIRA *et alii*, 2019, p. 176)

Assim como Fitzgerald, o teatroólogo buscou incorporar a suas obras a contemporaneidade de sua época por meio da linguagem, da complexidade das caracterizações das personagens já existentes e dos temas abordados, ainda escolhendo preservar os espaços físicos dos originais. Figueiredo também deixou uma marca local quando utilizou um léxico que contextualiza a obra como sendo da sociedade carioca dos anos 50 do século XX.³

O presente artigo tem como objeto de comentários a peça *Anfitrião* de Plauto (século III a.C.), bem como a fábula milesiana “A matrona de Éfeso” (presente no *Satyricon* de Petronio – século I d.C.), junto às respectivas adaptações feitas por Guilherme Figueiredo: *Um deus dormiu lá em casa* (1952) e *A muito curiosa história da matrona de Éfeso* (1958). Focando-nos em uma perspectiva de comparações, teremos como meta sobretudo analisar duas personagens femininas de cada um dos pares de obras, a fim de entendermos a visão antiga de uma “matrona”,⁴ além das adaptações por Figueiredo, que buscou inserir este tipo humano na modernidade e no contexto social carioca da década de 50.

1 Alcmena de Plauto e matrona de Éfeso de Petronio

As duas fontes antigas utilizadas por Figueiredo para a criação de suas próprias comédias foram o *Anfitrião* de Plauto e a fábula milesiana “A matrona de Éfeso”, presente no romance *Satyricon* de Petronio, como já dito anteriormente. Nesta seção, será o

³ Bianchet, 2022, p. 298: “Desse modo, as *matronae* de Plauto, Petronio e Apuleio, recepcionadas e reprocessadas no teatro de Guilherme de Figueiredo, trazem em si, a um só tempo, marcas de junção de mundos tão diferentes cronologicamente, como o grego, o romano e o carioca, mas, paradoxalmente, tão próximos em termos culturais, que imprimem às peças o olhar divertido e crítico de cada um dos períodos da sociedade ocidental aqui abordados”.

⁴ Bianchet, 2022, p. 290: “Nesse período inicial da literatura latina, criavam-se, assim, e se reproduziam as matrizes de comportamento, não apenas do *uir romanus*, mas também das *feminae*, que encontravam sua excelência e lugar de poder na esfera doméstica da administração da casa e da educação da família, *locus* ideal do modelo de modelagem das *matronae Romanae*”.

abordadas estas duas fontes antigas, descrevendo algumas de suas características e traços de conteúdo.

Tito Mácio Plauto (230 a.C. – 180 a.C.) foi um excepcional dramaturgo latino, nascido em Sarsina, na atual Itália, e correspondendo a um dos principais membros do movimento literário da Comédia Nova greco-romana. Alguns de seus principais trabalhos são *O soldado fanfarrão* (197 a.C.), *A comédia da marmita* (195 a.C.), *Os prisioneiros* (194 a.C.) e o *Anfitrião* (194 a.C.), que será comentado no artigo.

Indiscutivelmente um grande inovador do gênero da comédia, Plauto incorporou elementos da Comédia Nova a seus trabalhos, como, por exemplo, a exploração de temas leves e de conflitos familiares (HUNTER, 1989, p. 28), ainda se servindo de localidades gregas para a ambientação narrativa de suas peças. Também foi precursor de alguns elementos que modificaram o que até então era entendido como este gênero literário. Uma das principais mudanças atribuídas a Plauto foi a utilização maior de partes de *cantica*,⁵ trazendo mais musicalidade para seus textos (HUNTER, 1989, p. 19).

Plauto utilizava o início de sua trama, que era o prólogo, como um momento no qual uma personagem apresentava um resumo de todos os acontecimentos que ainda estavam por vir,⁶ com o intuito de deixar o espectador ciente dos caminhos a que a trama levaria (HUNTER, 1989, p. 28). Em *Anfitrião*, comédia que não chegou completa aos dias atuais, além de o prólogo ter esse propósito mencionado, ele também apresenta uma função metapoética. Mercúrio, personagem responsável pelo prólogo nesta peça, informa aos espectadores que aquela era uma tragicomédia, ou seja, uma comédia com elementos trágicos,⁷ como a própria personagem explica em: “O que eu vou fazer é que seja uma peça

⁵ Sabemos que, na Comédia romana, havia a divisão básica do texto de acordo com dois tipos básicos de configuração métrica: nos *diuerbia*, encontramos trechos em versos “senários jámbicos”. O pé jámbico correspondia a uma sequência de uma sílaba breve e uma longa; dessa maneira, em um “senário jámbico”, ocorrem seis sequências dessa tipologia, que se cria ser a mais próxima da fala cotidiana. Nos *cantica*, por outro lado, tinha-se o emprego de versos de outra natureza, amígebo de base trocaica (um troqueio era uma sequência rítmica constituída, em grego e em latim, por uma sílaba longa seguida de uma breve). Nos mesmos *cantica*, os atores faziam o recitativo com acompanhamento da música de um flautista – *tibicen* – ou, de fato, cantavam com recorrência a variados metros líricos; ver Dumont; François-Garelli, 1998, p. 73.

⁶ Cardoso, 2003, p. 34: “Tercípio, por sua vez, utilizada o prólogo como forma de se defender que ataques pessoais, como críticas e acusações. Mas é questionável se foram partes realmente escritas pelo autor”.

⁷ Além da mistura entre personagens sublimes – os deuses – e prosaicas – os homens comuns –, o plano da linguagem também denuncia a mistura genérica nesta peça plautina. Ver Nunes da Costa (2010, p. 38): “Parece também interessante comentar, neste ponto, que os registros de linguagem não prosaica de Sófia não se esgotam com sua narrativa de batalha. Na continuação da cena, por exemplo, durante sua discussão com Mercúrio, que cinicamente lhe pergunta seu nome, o escravo se refere a si próprio da seguinte maneira: ‘Os tebanos me chamam Sófia, nascido de Dávo, meu pai’ (*Sosiam uocant Thebani, Dávo prognatum patre*, v.

mista, uma tragicome´dia, porque me na´o parece adequado que tenha um tom cont´ınuo de come´dia e a peça em que aparecem reis e deuses. E' enta´o, como ja´ disse, uma tragicome´dia” (PLAUTO, 1952, p. 36, traduaõ de Agostinho da Silva).

Lı´lian Nunes da Costa apresenta essa junaõ entre a come´dia e a trage´dia ajudando a esclarecer a construaõ da peça e o modo como os diferentes ge´neros se combinam, no trecho a seguir:

Cabe mencionar, pore´m, que relativizamos a questãõ da “mescla” de ge´neros: nossa apreciaaõ do tema – que trata especialmente dos ge´neros tra´gico e e´pico – na´o assume que Anfitriaõ seja uma “tragicome´dia” no sentido de ser uma peça constituı´da de passagens co´micas e passagens tra´gicas. Ela e´, como pretendemos demonstrar no estudo e na traduaõ, uma come´dia com elementos tra´gicos (que, por sua vez, carregam consigo elementos e´picos e mesmo lı´ricos). Ale´m disso, cada um dos elementos e´pico-tra´gicos que abordamos se revela parodiado, o que mostra que a mescla gene´rica e´ parte dos recursos humorı´s´ticos que caracterizam esta come´dia em especial, cujo pro´logo tematiza de modo bastante enfa´tico certas convenções apontadas como supostamente exclusivas do ge´nero drama´tico tra´gico. (COSTA, 2010, p. 2)

Nesse sentido, embora Plauto apresente Anfitriaõ como uma tragicome´dia, conforme anunciado por Mercu´rio, o humor permanece dominante. Ainda assim, Alcmena vivencia situações de engano e tensaõ ligadas a` sua honra, o que introduz aspectos mais se´rios na narrativa e faz com que a figura da matrona seja marcada pela convivẽncia entre o riso e o sofrimento. Ja´ na versãõ de Figueiredo, essa combinaçaõ e´ reelaborada. As personagens femininas surgem com maior iniciativa e segurança, o que modifica a forma como os conflitos saõ desenvolvidos. Com isso, os elementos mais graves saõ suavizados ou transformados, aproximando a peça de uma come´dia mais leve, caracterizada por uma representaaõ feminina mais ativa.

Nesta tragicome´dia, encontramos personagens divididas entre os humanos, ou comuns, e os deuses, ou sublimes. As personagens humanas saõ: Anfitriaõ, general tebano que da´ nome a` peça; Alcmena, esposa de Anfitriaõ que e´ enganada por Ju´piter; So´sia, o escravo de Anfitriaõ; Br o´mia, a criada, e o timoneiro. Ja´ as personagens divinas presentes na peça saõ: Ju´piter, que se disfarça de Anfitriaõ; e Mercu´rio, filho de Ju´piter que se disfarça de So´sia para ajudar seu pai nesta aventura amorosa.

365). So´sia era um *uerna* (v. 180), i.e. um escravo nascido em casa; ainda assim, na´o era comum um escravo mencionar sua origem ao se apresentar”.

Apo's o prólogo, a trama inicia-se com a partida de Anfitrião e Sócia para a batalha. Júpiter, conhecido como um grande galanteador por sua lista de casos extraconjugais,⁸ aproveita a ausência de Anfitrião para cair nas graças de Alcmena. Sendo ela uma matrona digna de sua posição, não cairia aos encantos de outro que não fosse seu próprio marido. Por isso, recorrendo aos seus privilégios como um deus, cria um plano de se passar por Anfitrião com o intuito de conseguir seu objetivo. Mercúrio também entra no plano com o intuito de favorecer o pai em sua missão, ele então se passa por Sócia, o escravo de Anfitrião, para ajudar a enganar Alcmena. A esposa fica surpresa com a volta rápida do "marido", mesmo assim o recebe com muita celebração e alegria.

Ate' um cálice, que Júpiter conta ter sido um espólio de guerra, foi mostrado a Alcmena com o intuito de que a simulação fosse tida como verdadeira. Eles acabam passando a noite juntos e, para saciar ainda mais os seus desejos carnavais pela esposa de outro, Júpiter faz com que a noite se alongue até que esteja satisfeito. Pela manhã, parte após todo seu regozijo, parte o então "marido", deixando Alcmena.

Logo após a partida de Júpiter há a volta de Anfitrião. Alcmena, tendo acabado de se despedir do "marido", não faz toda a celebração da noite anterior com o verdadeiro esposo, fato que o deixa desconcertado e perguntando o porquê de tal frieza para com ele; e assim, todo o conflito pela duplicidade das personagens começa. A esposa conta a sua versão dos fatos, jura que havia visto o esposo na noite anterior e que a tinha passado inteira ao seu lado. Com este relato desconcertante, o marido verdadeiro ficou confuso, pois havia acabado de chegar e passara a noite longe de casa. A partir daqui a confusão se intensifica, pois Anfitrião começa a duvidar da fidelidade da esposa: com efeito, Alcmena diz que Anfitrião havia acabado de partir, enquanto Anfitrião diz que ali não estivera durante a noite. A matrona, intérprete de seu papel com maestria, vê-se deixada por seu marido e pelos deuses, já que, dizendo a verdade, acaba se colocando numa possível posição de adúltera.

No final, Júpiter entra em cena e diz toda a verdade ao casal, para que Alcmena não sofra qualquer tipo de consequência por sua culpa. A partir desta confusão, Alcmena, que já estava grávida de Anfitrião, também engravida de Júpiter. Logo após o esclarecimento

⁸Commelin, 1983, p. 34: "Segundo Hesíodo, Júpiter foi casado sete vezes; desposou sucessivamente Me'tis, Te'mis, Eurínome, Ceres, Mnemo'sine, Latona e Juno, sua irmã, que foi a última das suas mulheres. Tomou-se também de amor por um grande número de simples mortais, e de umas e de outras lhe nasceram filhos, que foram colocados entre os deuses e semideuses".

dos fatos nascem as duas crianças, sendo o filho dela com o deus o famoso semideus He'rcules, e I'ficles o filho com Anfitria'õ.

Héracles e Íficles, Museu do Louvre (G 192)



https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/84/Herakles_strangling_snakes_Louvre_G192.jpg

Ja' a outra obra litera'ria antiga utilizada por Figueiredo, para suas adaptaço'es ao teatro moderno, foi escrita por Petro'nio. Petro'nio A' rbitro (27 – 66 d.C.) foi um romancista latino do se'culo I de nossa Era. Visto como contemporaneio de Nero, tem como sua u'nica obra o *Satyricon* (60 d.C.). Chegando aos dias atuais como uma obra fragmentada, a histo'ria narra as aventuras e confusões criadas por tre's personagens principais, Enco'lpio, protagonista e narrador da histo'ria, Gita'õ, amante de Enco'lpio, e Ascilto, amigo de Encolpio. Esta obra e' vista como uma cr'itica a' sociedade de sua e'poca, que era movida pela hipocrisia e decadência.⁹

Em um dado momento do *Satyricon*, num navio, a personagem Eumolpo, para aliviar os a'nimos de todos presentes, compartilha com os tripulantes uma fa'bula milesiana. Este tipo de fa'bula apresenta teor co'mico, leve e sat'irico, servindo-se de um tom ero'tico.¹⁰ Enta'õ, e' introduzida a fa'bula da matrona de E'feso, na qual se narra a

⁹Ju'nior, 2013, p. 127: "A novela *Satiricon*, de Petro'nio, e' um exemplo cla'ssico da paro'dia. Escrita, provavelmente, durante o reinado de Nero, *Satiricon* revela, em sua composiça'õ, a intença'õ de condenar os costumes da sociedade do seu tempo atrave's da imitaça'õ burlesca de seus concidadaos".

¹⁰As fa'bulas milesianas consistiam em breves contos ero'ticos ou picarescos de aventuras galantes. A obra de Aristides de Mileto (se'culo II a.C.), seu iniciador, esta' perdida, restando apenas fragmentos da traduça'õ para o latim feita por Lu'cio Corne'lio Sisena, historiador romano da e'poca de Sula (in'cio do se'culo I a.C.). Diz-se que a obra foi popular. Veja-se verbete "Milesian tale" da *Encyclopedia Britannica*. Dispon'vel em: <https://www.britannica.com/art/Milesian-tale>. Acesso em: 27/07/2025.

história de uma matrona que acaba de perder o marido. Sendo uma figura estereotipada, cujo comportamento já é esperado, a personagem não foge do padrão¹¹ e diz que deseja definhir ao lado do falecido, sem comer ou beber para demonstrar sua lealdade.

Próximo dali estava acontecendo uma crucificação, tendo três ladroes recebido a pena de morte. Os responsáveis, por medo de que os corpos fossem roubados, determinaram que um soldado ficasse de vigia a todo momento, a fim de os corpos não desaparecerem de vista. O soldado que foi designado para este trabalho, ouvindo lamentos vindos de uma tumba, decidiu ver o que estava acontecendo e, chegando lá, encontrou a matrona se martirizando. Mas ela não estava sozinha, junto a ela havia também uma escrava.

Observando a cena, o soldado diz à matrona que ela deveria viver e não ficar naquele estado. Com o incentivo também da escrava, a matrona acaba cedendo à proposição do soldado. Após beber e comer, ela também se entrega aos desejos da carne. Neste momento íntimo entre os dois, o corpo de um dos crucificados é roubado na surdina. Vendo que seria condenado por negligência, o soldado pede à matrona que seu corpo seja sepultado junto ao do seu falecido marido. Não querendo perder os dois homens a quem amara, a matrona tem a ideia de colocar o corpo de seu falecido marido no lugar do cada-ver roubado daquele ladrão. Esta fábula tem como intenção ridicularizar a virtude e a moral da matrona que não cumpre até o fim aquilo que seria esperado dela.

2 Alcmena de Plauto e Figueiredo

Sarah Pomeroy, professora americana especialista em Estudos Clássicos, tanto na área da literatura quanto na área da história, apresentou em seu livro *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves – Women in Classical Antiquity* (1975) um capítulo intitulado *The Roman Matron of the Late Republic and Early Empire*, em que discorre sobre o papel da matrona na Roma Antiga. Desde o nascimento até a morte, Pomeroy expõe os enredos em que

¹¹ Bianchet, 2022, p. 291: “O termo *matrona* referia-se, no período republicano, às mulheres casadas sob o regime *sine manu*, ou seja, aquelas que não se submetiam à autoridade do marido – *pater familias* –, permanecendo, mesmo após as núpcias, sujeitas à *potestas* do pai. No entanto, com o fim dessa modalidade de casamento ainda antes do início do Império, a denominação de matrona passou a ser conferida a todas as mulheres casadas, tornando-se, na prática, um sinônimo de *mater familias*. Suas principais funções eram zelar pela administração da *domus* e cuidar da educação dos filhos, razão pela qual eram esperados dela a máxima respeitabilidade e o cumprimento exemplar do *decorum*”.

circulava essa personagem fundamental da sociedade: assim, apesar de estar em um lugar de submissão ao *pater familias*, também possuí a grande influência sobre os indivíduos.

Encontram-se matronas que seguiam à risca o que era esperado delas, como Corneília Africana,¹² e as que enfrentavam barreiras sociais, como Emília Pudencila (por se envolver com o estrangeiro Apuleio, autor do clássico latino *O asno de ouro* – século II d.C.). No geral, a sociedade esperava um certo tipo de comportamento vindo de uma matrona da alta sociedade romana, como explica Pomeroy: “O casamento e a maternidade eram as expectativas tradicionais das mulheres de boa posição em Roma, assim como tinham sido na Grécia”,¹³ ou seja, o esperado de uma matrona de alto nível na sociedade era a fidelidade e sua devoção à própria família.

Nas duas peças (tragi-) cômicas que serão tratadas nesse tópico, *Anfitrião* de Plauto e *Um deus dormiu lá em casa* de Figueiredo, a análise se voltará à personagem Alcmena. A matrona era uma personagem recorrente na Comédia Nova latina, como expõe Silva (2006, p. 81): “Um último tipo feminino recorrente é a matrona, a mãe de família, quase sempre às turras com um marido misógino. A matrona aparece poucas vezes, mas é bem caracterizada por Plauto em *Casina* e *Asinaria*”. Como foi comentado anteriormente, a personagem aludida representa este ideal de matrona segundo apresentado por Pomeroy, ou outros. Tanto na obra de Plauto quanto na de Figueiredo este ideal está enraizado, mas também difere pelos usos narrativos dos marcos temporais presentes em cada uma das versões, sendo a matrona de Plauto uma representação da mulher da Roma Antiga; a de Figueiredo, da mulher dos anos 50 do século XX, no Brasil.

No livro *História das Mulheres no Brasil*, a historiadora Carla Bassanezi analisa, no capítulo *Mulheres dos Anos Dourados*, como as mulheres eram representadas no Brasil nos anos 1950. A mulher considerada adequada para a época era vista como “herdeira de ideias antigas, mas sempre renovadas, de que as mulheres nasceram para ser donas de casa, esposas e mães, saberia da importância atribuída ao casamento na vida de qualquer mulher” (BASSANEZI, 2004, p. 607).

¹² Filha de Cipião Africano, Corneília Africana viveu no segundo século em Roma, casou-se com Tibério Sêmproônio Graco, com quem teve doze filhos, mas apenas três chegaram à idade adulta, sendo eles Tibério Graco, Caio Graco e Sêmproônia. Após a morte do marido, dedicou-se ao cuidado da casa e à criação dos filhos, recusando casamento com o rei do Egito, Ptolomeu VIII Físca. Sua dedicação aos filhos e à memória do marido a fez tornar-se o modelo ideal de matrona na sociedade de sua época; ver Pomeroy (1975, p. 149-150).

¹³ Pomeroy, 1975, p. 164: “Marriage and motherhood were the traditional expectation of well-to-do in Rome, as they had been in Greece” (tradução nossa).

Mas, nesse período, o Brasil passou por uma ascensão da classe média, o que provocou mudanças sociais, como o aumento da escolarização, da informação e do consumo, diminuindo a distância social entre homens e mulheres (BASSANEZI, 2004, p. 608). Ainda assim, havia muitas regras e advertências morais, que buscavam controlar o comportamento feminino, embora várias jovens tenham começado a questionar e desafiar esses padrões, modelo feminino que aparece na peça de Figueiredo.

Segundo a autora:

Tantas preocupações, regras e advertências não impediam que muitas moças, com maior ou menor ousadia, fugissem aos padrões estabelecidos. A vontade e a coragem de transgredir iam de fumar, ler coisas proibidas, explorar a sensualidade das roupas e penteados, investir no profissional, discordar dos pais, a contestar secreta ou abertamente a moral sexual, chegando a abrir mão da virgindade – e, por vezes, do casamento – para viver prazeres eróticos muito além dos limites definidos. (BASSANEZI, 2004, p. 622)

Alcmena, nas duas obras, é retratada como fiel à sua família, ao seu lar e aos deuses antigos. Na versão de Plauto, em que se tem a castidade da matrona como maior virtude, no momento em que Anfitrião chega narrando sua vitória no campo de batalha, ela realiza todos os “rituais” que são esperados de uma mulher no acolhimento ao marido, recebendo-o com grande alegria e gracejos. Sua inocência sobre o que está se passando ao seu entorno deixa a situação ainda mais angustiante, pois não percebeu que estava sendo manipulada por um Júpiter, divindade a qual ela mesma venerava:

ALCMENA (sem ver Anfitrião nem Sócia): Realmente há poucos prazeres na vida e no passar do tempo em comparação com tudo o que é molesto. Mas é este o destino dos homens e foi esta a vontade dos deuses, que a tristeza venha sempre como companheira do prazer; e se alguém recebeu alguma coisa de bom, togo lhe vem maior incômodo e maior mal. É isto exatamente o que eu experimento agora, é isto o que eu sei de mim; tive algum prazer enquanto me foi possível estar com meu esposo; e foi só uma noite, lá se foi ele de repente, antes que rompesse o dia. E agora vejo-me aqui sozinha porque ele está ausente, o único homem de quem eu gosto. Afinal mais me custou a sua partida do que me deu prazer a sua chegada. Mas o que, no entanto, me dá gosto é ele ter vencido na guerra e voltar para casa coberto de glória; sempre é uma consolação. Pode estar ausente: mas que volte cheio de honras; sofrerei, suportarei a sua ausência com ânimo forte e corajoso, se me for concedido como recompensa que meu esposo volte da guerra glorioso e vencedor; acharei que isso me basta. O valor é a melhor das qualidades; o valor está acima de todas as coisas; é por ele que se conservam e se guardam a liberdade, a salvação, a vida, os bens, os pais, a pátria e os filhos; o valor tudo contém em si: quem tem valor consigo tem tudo que é bom. (Anfitrião, ato II – PLAUTO, 1952, p. 57-58, tradução de Agostinho da Silva)

Quando o verdadeiro marido retorna e não recebe a demonstração de devoção da esposa, as coisas se complicam. Questionada sobre tal frieza, Alcmena explica que toda aquela demonstração de afeto, na verdade, já havia sido dada por ela a seu marido na noite anterior. Aqui, a confusão da duplicidade se inicia. Apesar de demonstrar afeto à sua esposa, Anfitrião não acredita em suas palavras e é somente por meio da explicação vinda do próprio deus que ele é capaz de acreditar. Tendo seu papel questionado, Alcmena se vê em desespero, porque, para a sociedade daquela época, isto era visto com um grande ultraje:

ANFITRIÃO: Esta mulher só diz loucuras.

SÓSIA: Espera um bocadinho a ver se ela acaba de dormir.

ANFITRIÃO: Ela sonha acordada.

ALCMENA: Por Cástor! Eu estou acordada e é acordada que falo daquilo que sucedeu. Há bocado, antes de romper o dia, vi a vo's ambos: tu e ele.

ANFITRIÃO: Em que lugar?

ALCMENA: Aqui. Na casa em que tu moras.

ANFITRIÃO: Isso nunca sucedeu!

(*Anfitrião*, ato II – PLÁUTO, 1952, p. 60, tradução de Agostinho da Silva)

ALCMENA: Não posso permanecer em casa. Ter sido acusada por meu marido dum tal crime, numa tal vergonha, numa tal desonra! Declara que não sucedeu aquilo que sucedeu, e declara-o aos gritos. Acusa-me do que não houve, do que eu não cometi. Julgará ele que eu vou suportar uma coisa dessas? Por Hércules, não o farei, não deixei que me acusem falsamente de um crime. Vou abandoná-lo, até que me dê satisfações e jure ainda por cima que não queria dizer aquilo de que me acusou quando eu estou inocente. (*Anfitrião*, ato III – PLÁUTO, 1952, p. 70, tradução de Agostinho da Silva)

A reabilitação de sua imagem vem apenas através do deus, que precisou explicar as suas artimanhas ao esposo traído, para que Alcmena não fosse mais implicada em algo que não partiu dela:

JU' PITER (nas nuvens): Deixa-te estar sossegado, Anfitrião. Venho ajudar-te a ti e aos teus. Não tens que ter medo. Deixa-te de adivinhos e de aru'spices. Como sou Júpiter, posso dizer-te muito melhor do que eles o que sucedeu e o que vai acontecer. Primeiro, fui eu quem teve relações com Alcmena a quem, por se ter deitado com ela, a fez parir de um filho. Tu também a puseste grávida quando partiste para o exército. Ela agora teve dois meninos ao mesmo tempo e um deles, aquele que saiu da minha semente, há de trazer-te uma glória imortal. E tu tens que voltar à tua antiga amizade por Alcmena. Ela não merece que a tenhas em pouco apreço. Foi obrigada pela minha força que procedeu assim. Eu volto para o céu.

ANFITRIÃO: Farei o que tu mandas e peço-te que te não esqueças das tuas promessas. Vou lá dentro ter com minha mulher e já não mando vir o velho Tiresias. E agora, espectadores, é aplaudir com toda a força em

honra do Supremo Ju'piter! (*Anfitrião*, ato IV – PLAUTO, 1952, p. 90, tradução de Agostinho da Silva)

Isso deixa evidente que a palavra da mulher não tinha tanta força quanto a do outro ser que estava sendo implicado diante do *pater familias*, a quem ela devia submissão, como comenta Sandra Bianchet no trecho:

Decerto, tamanhas eram a cobrança e a imposição ideológica às mulheres que faz sentido o verso de Plauto, no escopo do gênero literário da comédia, que, juntamente com a sátira, na crítica aos comportamentos e vícios sociais, talvez mostrem com um pouco de maior precisão a realidade de quando foram compostas, por meio dos chistes, ainda que de forma eivada dos mesmos preconceitos e valores. Na comédia *As Báquides*, preservada em estado fragmentado, uma das protagonistas se lamenta logo no início da trama ao dizer que *Miserius nihil est quam mulier* – “Nada é mais miserável que uma mulher” (Plauto, *Bacchides*, v. 41), retratando de forma muito clara a condição real de submissão da imensa maioria das mulheres no mundo antigo.
(BIANCHET, 2022, p. 291)

Na versão de Figueiredo, a peça começa com a desconfiança sendo imposta no primeiro momento, pois numa profecia se dizia que um homem dormiria na casa de Anfitrião. Este, que era necessário na guerra e que não poderia, por esse motivo, passar a tal noite em casa, por receio acaba retornando ao lar. Mas, como não seria de bom tom ausentar-se da guerra por um assunto trivial de seu interesse particular, ele volta à casa alegando ser o próprio deus.

Nessa versão, vemos uma Alcmena mais desinibida e com mais “personalidade” do que sua correlata plautina, pois, apesar de em alguns trechos deixar transparecer confusão com a duplicidade do que está acontecendo, em outros se mostra ciente dos fatos e usa disto para dar uma lição em seu esposo, que aproveitou de sua fé para enganar-la. Figueiredo se serve do tempo em que está inserido para apresentar essa mulher mais dona de si e com mais firmeza. Apesar do que ainda é esperado da mulher em sua época, não é algo mais conservador, como na Antiguidade:

ALCMENA: Não é um sacrifício lisonjeiro? Não devo estar orgulhosa de me terdes preferido a mim, e não a uma outra mulher? (estende os ombros) Vinde, Senhor, estou pronta a receber-vos!
ANFITRÃO: Não, não, Alcmena! Escuta. Ouve o que te vou dizer. Suponhamos que eu seja Anfitrião. Que eu seja o teu marido. E te visse, agora, de braços estendidos para outro...
ALCMENA: Não pode ser. Meu marido está na guerra.
ANFITRÃO: Alcmena! Eu sou o teu marido! Em carne e osso!
ALCMENA: Não tens necessidade dessa mentira para obter-me. Meu marido está na guerra. Cre's que ele abandonaria a batalha para voltar para casa? E's um deus estranho. Não conheces os homens.
(FIGUEIREDO, 1964, p. 33-34)

ALCMENA: Então por que não creí nos deuses que o inspiraram? Por que afirmas que não existe o sobrenatural, se temes que um gato preto cruze na tua frente? Tu foste torpe, Anfitrião, violaste o mais sagrado da minha fé, aquilo que o mais lascivo dos homens jamais poderia fazer! Tu insultaste a minha dignidade de esposa e amesquinhaste a minha crença. (FIGUEIREDO, 1964, p. 52)

ALCMENA: Falaste muito, Anfitrião, falaste demais. E se eu te disser que desde o primeiro momento, desde que esbarrei com Júpiter nesta sala, eu vi que eras tu? Se eu te disser que me prestei a acompanhar-te até o fim da farsa? Se eu te disser que não sabes fazer o papel de Júpiter, e só consegues fazer o de marido que suspeitas? Se eu te disser que sabia, e te deixei na humilhação de um grotesco, por me lisonjeava o teu pavor e me divertia ver-te simulando um deus em quem não creí? Eu sabia que eras tu, tolo. Eu sabia, general covarde.

ANFITRIÃO: Não, Alcmena! Não era eu! Era Júpiter!
(FIGUEIREDO, 1964, p. 53-54).

Alexandre das diferenças de “personalidade” da personagem, também as há na linguagem escolhida por Figueiredo:

Em *Um deus dormiu lá em casa* fiz, deliberadamente, as personagens falarem linguagem carioca e atual, dando-lhes, de vez em quando, uma pitada de paródia clássica; e isto porque o meu problema não era o de reproduzir mais uma vez no palco a lenda de Anfitrião, mas o de tomá-lo como um símbolo de sentimentos e conflitos atuais. Que há de mais atual do que a troca da honorabilidade burguesa pelo êxito dentro da burguesia? Seria esse o problema moral de Anfitrião, ao tempo do aparecimento da lenda? Evidentemente, não.
(FIGUEIREDO, 1957, p. 111)

No final dessa peça, o *status* da matrona é questionado pela população, que, buscando justiça ao caráter de Anfitrião, quer vingança contra a “traidora” de seu salvador. Nesta adaptação também há a necessidade de a explicação vir de um homem, para que Alcmena não passe por dificuldades por algo que não foi ela quem causou. Então, a mentira de que um deus dormiu na casa de Anfitrião naquela noite é contada como artimanha para proteger a matrona, que nada havia feito de desonesto. Aqui vemos uma mulher que, mesmo tendo um papel exigente de certas convenções sociais — o que é esperado da mulher —, desfruta de um pouco mais de liberdade do que a matrona encontrada na versão de Plauto, mais rígida.

Na versão de Plauto, a sua fé nas divindades antigas a deixa ingênua, não sendo capaz de ver através das ilusões em que a colocam. Ela é apenas enganada por Júpiter, trazendo desconforto aos olhos do marido, que a considera uma adúltera, através dos relatos feitos pela própria, que dizia ter ele estado em casa, quando na verdade não esteve.

Na versão de Figueiredo, em contrapartida, a sua fe' é utilizada pelo próprio marido para enganar-la, sendo esse o argumento usado por ela para defender-se de suas acusações infundadas.

A versão de Figueiredo traz maior familiaridade, pois está mais próxima do que podemos encontrar nos dias atuais. Com isso, podemos presenciar a mudança dos papéis da mulher em nossa própria sociedade, em relação ao que dela se espera.

3 Matrona de Éfeso de Petrónio e Figueiredo

Apesar de ser um relato curto dentro do romance *Satyricon* de Petrónio, “A matrona de E' feso” apresenta significativa representação no que diz respeito ao papel da mulher casada na sociedade de sua época. Segundo observa Carpeaux (2012, p. 98) a respeito do plano representativo empregado na obra em pauta, “o ambiente de Petrónio é o das nossas capitais, da nossa ‘alta sociedade’. Apenas somos nós que nem sempre temos a coragem de dizer a verdade com o realismo do romano nem a capacidade de exprimi-la com o seu riso espirituoso”.

Apo's o falecimento do marido, até certo ponto a matrona petroniana consegue seguir as diretrizes do que é esperado para uma pessoa do seu papel. No entanto, depois de ser provocada por apelos sensuais, ela acaba caindo pelos seus próprios desejos e busca saciar-los. Os incentivos vieram de fora, mas foi por sua própria consciência que realizou os atos vistos como inadequados.¹⁴ Trata-se, portanto, de uma mulher que age de acordo com seus impulsos, e por isso é vista com maus olhos. O erotismo é usado como forma narrativa recorrente nas fabulas milesianas, e com a fábula que está sendo analisada esse aspecto não é diferente, segundo apresenta Bianchet:

A narrativa fantástico-erótico-cômica se caracteriza, pois, como ficção da ficção, uma janela que se abre, talvez para que o leitor fique com a sensação de que o eixo narrativo central não é realmente ficcional. A estratégia de inserir narrativas periféricas parece dar maior credibilidade ao narrador, através de cujos olhos os leitores enxergam os eventos.
(BIANCHET, 2010, p. 91)

¹⁴ Como referem Funari e Garraffoni (2008, p. 114), contudo, a queda das mulheres em resguardo ao cada-ver do marido da matrona é gradual: “A primeira a ceder é a mais baixa, a *ancilla*. A senhora é descrita como *abstinentia sicca*, ‘seca pela abstinência’. As traduções costumam verter por ‘faminta pelo jejum’, o que não deixa de estar correto, mas não dá conta do duplo sentido: ela estava também seca devido à abstinência sexual. *Sicca* opõe-se a *umida*”.

As histórias pornográficas, sensacionalistas, misteriosas surgem no curso da narrativa de maneira fortuita, aparentemente sem motivo. Essa estratégia narrativa remonta à tradição, já desde Heródoto, de apresentar relatos de experiências e aventuras, próprias ou alheias, em lugares exóticos, um misto de relato historiográfico e literatura de viagem. (BIANCHET, 2010, p. 95)

Tal ato da matrona de E' feso contradiz completamente o que era esperado de uma mulher da mesma posição, na sua época. A matrona mais emblemática em Roma era Corne'lia, como apresenta Pomeroy:

Entre as matronas romanas, Corne'lia era um exemplo. Conta-se que ela recusou uma proposta de casamento de um Ptolemeu. Viúva, permaneceu fiel à memória de seu marido, Tibério Semprônio Graco, com quem teve doze filhos. Continuou a administrar sua casa e foi elogiada por sua dedicação à educação dos filhos.¹⁵

Apesar da importância destas mulheres na sociedade da época, a realidade social não era formada apenas pelas matronas. Havia mulheres de diferentes origens e posições sociais, cujas experiências também contribuem para a compreensão da condição feminina do período.

A abundância de informações sobre as mulheres reais de origem grega durante a era helenística pode ser atribuída tanto ao impacto que essas mulheres marcantes tiveram sobre os autores antigos quanto ao fato de terem se envolvido em atividades políticas tradicionalmente masculinas — que, afinal, constituem o foco da maioria dos historiadores. A experiência de mulheres de menor status social também pode ser encontrada em registros públicos, uma vez que algumas mulheres livres passaram a exercer maior influência nos assuntos políticos e econômicos, além de ampliarem suas possibilidades em relação ao casamento, aos papéis públicos, à educação e à condução de suas vidas privadas. Por fim, a experiência das mulheres — de escravizadas e cortesãs a rainhas — foi preservada nos artefatos culturais do período. A análise atenta das representações femininas na escultura, na pintura em vasos, na Nova Comédia e em outras formas artísticas oferece importantes informações tanto sobre suas experiências sexuais quanto sobre a natureza de seu cotidiano.

Logo, a escolha por uma personagem com status de matrona é uma decisão consciente do autor, pois existia uma ampla gama de tipos e de mulheres distintas nesse período, que poderiam ser representadas em sua peça.

¹⁵ Pomeroy, 1975, p. 149-150: "Among Roman matrons, Cornelia was a paragon. We are told that she turned down an offer of marriage from a Ptolemy. A widow, she remained faithful to the memory of her husband, Tiberius Sempronius Gracchus, to whom she had borne twelve children. She continued to manage her household and was praised for her devotion to her children's education" (tradução nossa).

Na versão de Figueiredo, que é extensa e apresenta mais profundidade nas personagens com a presença de diálogos, “Cíntia” é o nome designado para a matrona, que assim como Corneília, é no princípio vista como o ideal de virtude de sua cidade. O enredo principal segue a versão original, mas traz um diferencial que faz remontar à peça *Anfitrião*, de Plauto: a aparição de Júpiter, a questionar e procurando mostrar que naquela cidade as pessoas não eram tão virtuosas quanto aparentavam ser. Há engano, sim, mas ele não é o ponto chave do enredo. Aqui, a matrona é ainda mais desinibida e cheia de desejos, deixando-se claro nos diálogos como, apesar de saber seu papel, ainda se atira aos braços do novo amado.

Nesse contexto, vemos uma versão mais astuta e desinibida da matrona. Diferente de Alcmena, ela pratica seus atos querendo realmente realizá-los. A princípio, a matrona corresponde às expectativas até demais, pois sua devoção extrema traz questões cómicas com o Arconte, ou governador de E' feso. Como ela é vista ao modo do ideal de mulher na cidade, sua desistência da própria vida pela perda do marido provoca inquietação nesse governador, sendo o modelo vivo de Cíntia importante para a manutenção dos bons costumes entre o povo:

CI'NTIA: O futuro morreu com Endimião.
(FIGUEIREDO, 1964, p. 217)

CI'NTIA: Mas não compreendes que desta prova de sacrifício, fidelidade e virtudes, pode nascer um sentimento melhor no espírito dos outros? Os soldados mais valentes são o exemplo, nas guerras...
(FIGUEIREDO, 1964, p. 224).

CI'NTIA: Tudo que eu posso fazer daqui por diante não terá o valor de ensinamento da minha morte! E' com os mortos que se faz a posterioridade... Ve'aquele soldado, que vigia os cadáveres: o dever dele é morrer na luta; se não proceder assim, ninguém dirá que foi um bom soldado. Tu mesmo o condenarás. Arconte: deixa que as pedras do sepulcro se cerrem sobre o meu silêncio; e o meu silêncio bradará a minha virtude mais alto do que os arautos e os oradores! Boa noite, Arconte! Adeus.
(FIGUEIREDO, 1964, p. 218).

Tanto na fábula milesiana original quanto na peça de Figueiredo, o ponto em destaque do cómico é o ideal da matrona que não foi respeitado. Após errar por seus desejos, a matrona se vitimiza na peça moderna dizendo que caiu em “tentação”, mas tudo isso não passava de um plano de Júpiter para mostrar à sua filha Diana, que era a protetora da cidade de E' feso — e também aos leitores —, que a virtude pode ser questionável até na mais respeitada das pessoas. Porém, aqui se abre o debate do que é esperado de uma

mulher. A causa do desrespeito ao papel da matrona corresponde, neste caso, a seus próprios desejos. Houve uma questão externa, sim, mas não ao ponto de fazê-la cometer atos que não são vindos da própria Cíntia. Ela foi, portanto, a responsável por tais atos:

CI'NTIA: Não precisas dizer nada aos teus juízes! Eu direi! Eu irei diante do tribunal militar, direi o que quiseres, para te salvar! A cidade inteira ouvirá que Cíntia, o exemplo de virtude, seduziu um pobre diabo dentro do cemitério, e o fez desertar do dever! A vergonha cairá sobre mim e sobre E' feso! Mas falarei com tanta eloquência do meu poder de sedução – desse poder de sedução de que me acusas – que será's absolvido, por perturbação dos sentimentos e da inteligência! E assim não terás mais razão de me recriminares! Dou-te o melhor do meu amor, dou-te o minuto extremo entre minha vida e a minha morte, e é assim que me agradeces! (FIGUEIREDO, 1964, p. 241).

CI'NTIA: Com que palavras ele me mostrou o caminho do dever! Que sermão edificante pronunciou, que argumentos penetrantes, que força de expressão, que calor, que fe! Graças a este homem, eu sei o quanto sou útil a E' feso.

ARCONTE: Utilíssima! Não é verdade, soldado?

SENTINELA: Utilíssima, Senhor Governador!

(FIGUEIREDO, 1964, p. 245).

Mesmo com as diferenças apresentadas, o erotismo continua sendo um fator presente nos dois enredos – e trazendo desconforto às mentes conservadoras, mas também um toque de realidade, como antes apresentado por Bianchet (2010, p. 91).

As duas personagens da peça de Figueiredo, Alcmena e a matrona de E' feso, representada por Cíntia, podem ser compreendidas a partir do modo como são construídas à maneira de mulheres mais seguras e determinadas. Embora inseridas em contextos diferentes, ambas demonstram capacidade de decisão e não se restringem a papéis secundários na ação dramática. Suas atitudes evidenciam uma participação ativa nos acontecimentos e influenciam diretamente o desenvolvimento da narrativa.

Assim, as personalidades de Alcmena e Cíntia se relacionam ao reforçar a ideia de um enriquecimento das figuras femininas na obra de Figueiredo. Cada uma, à sua maneira, apresenta atitudes firmes e capacidade de decisão, mostrando mulheres que não se limitam a reagir ao que acontece ao seu redor. Suas ações têm impacto direto no desenvolvimento da narrativa, o que evidencia personagens femininas mais ativas. Dessa forma, as peças *Um deus dormiu lá em casa* e *A muito curiosa história da matrona de E' feso* ampliam as possibilidades de representação da mulher em cena, ao apresentar figuras que participam de forma mais clara e consistente dos acontecimentos.

Conclusão

As obras Clássicas vistas até certo ponto contêm estereótipos da matrona em Roma Antiga. Ao empregar esses textos como base para suas obras, contudo, Figueiredo elaborou novas versões, com mulheres de maior firmeza e mais confiantes (além de cientes do que está acontecendo em seu entrono). Isso se contrapõe claramente ao que acontecia nas versões anteriores, da Antiguidade Clássica, detentora inclusive de modelos como Corneília Africana.

Assim, o dramaturgo moderno conseguiu maior proximidade com as ideias sobre o que a sociedade esperava de uma mulher casada em sua própria época, mostrando que o antigo pode ser renovado para tempos diferentes. Além disso, ele acrescentou às personagens profundidade e atualizações referentes aos tempos em que escreveu, o que enriquece e diversifica nossas formas de conhecer a Antiguidade.

Referências

BASSANEZI, Carla; DEL PRIORE, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004, p. 607-639.

BIANCHET, Sandra Maria Gualberto Braga. Contos de magia, sedução e monstrosidades nos romances *Satyricon* de Petronônio e *Metamorphoseon* de Apuleio. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, n. 6, p. 89-96, dez. 2010.

BIANCHET, Sandra Maria Gualberto Braga. Figuras femininas do romance latino nas peças de Guilherme Figueiredo sobre temas gregos: reinvenção das *matronae* de Plauto, Petronônio e Apuleio. In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; AVELLAR, Júlia Batista Castilho de; SILVA, Rafael Guimarães Tavares da (Org.). **Ser Clássico no Brasil: apropriações literárias no Modernismo e Pós**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2022, p. 289-299.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CARDOSO JUNIOR, Milton de Oliveira. A crítica dos costumes em *Satíricon*: legitimidade da paródia. **Revista Ao pé da Letra**, Recife, v. 15, n. 2, p. 127-138, 2013.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**: dos gregos ao primeiro século do cristianismo. Rio de Janeiro: Leya, 2012.

COMMELIN, Pierre. **Nova mitologia grega e romana**. Tradução de Thomaz Lopes. 1ª. edição. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1983.

DUMONT, Jean Christian; FRANÇOIS-GARELLI, Marie Hélène. **Le théâtre à Rome**. Paris: Le Livre de Poche, 1998.

FIGUEIREDO, Guilherme de. **Um deus dormiu lá em casa; A raposa e as uvas; Os fantasmas; A muito curiosa história da virtuosa matrona de Éfeso**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

FIGUEIREDO, Guilherme. **Xântias: diálogos sobre a criação dramática**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

FONSECA, Jassyara. Carnavalização em “O Banquete de Trimalquião” e *The Great Gatsby*. **Rónai**, Juiz de Fora, v. 1, n. 1, p. 73-86, 2013.

FUNARI, Pedro Paulo de Abreu; GARRAFFONI, Renata Senna. Gênero e conflitos no *Satyricon*. O caso da dama de Éfeso. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 48/49, p. 101-117, 2008.

HUNTER, Richard Lawrence. **The New Comedy of Greece and Rome**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

NUNES da COSTA, Lílian. **Mesclas genéricas na tragicomédia Anfitrião de Plauto**. 2010. 206 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2010.

PEREIRA, Durval Vieira; COSTA, Márcia Valéria da Silva de Brito; NEVES, Marie Hélène de Carvalho Neves. Arquivos pessoais e suas potencialidades para pesquisa: O caso do arquivo Guilherme Figueiredo. **PontoDeAcesso**, Salvador, v. 13, n. 1, p. 171-192, abr. 2019.

PLAUTO; TERÊNCIO. **A comédia latina (Anfitrião; Aulúria; Os cativos; O gorgulho; Os adelfos; O eunuco)**. Prefácio, escolha, tradução e notas de Agostinho da Silva. São Paulo: Editora Globo, 1952.

SILVA, Martha Francisca Maldonado Baena da. **A comédia clássica de Sá Miranda e o diálogo intertextual com seus paradigmas literários**. 2006. 173 f. Dissertação (Pós-Graduação em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

Verbete “Milesian tale” da **Encyclopedia Britannica**. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/Milesian-tale>. Acesso em: 27/07/2025.