

JOVENS MULHERES CASADOIRAS EM PLAUTO E SUASSUNA

Sonia Aparecida dos SANTOS

Orientadora: Profa. Dra. Isabella Tardin Cardoso

Resumo: O presente trabalho buscou analisar as jovens personagens femininas presentes nas peças produzidas entre os séculos III e II a.C pelo comediógrafo romano Tito Mácio Plauto, bem como aquelas criadas pelo dramaturgo paraibano Ariano Suassuna. Ambos os autores têm pontos de aproximação em seu fazer teatral, dentre eles a utilização de modelos. No caso de Plauto, as peças da Comédia Nova Grega e do teatro oral itálico, de caráter improvisado e no de Suassuna, modelos clássicos mesclados ao romanceiro nordestino (segundo o próprio autor sua maior fonte de inspiração). Tal convergência também ocorre em relação à galeria de tipos que compõe tais obras. Assim, através de um levantamento buscamos montar um painel comparativo das moças de família (*uirgines*), contrastando-a com outros personagens femininos (meretrizes e moças atrevidas), de modo a compreender melhor o *modus faciendi* dos autores em questão.

Palavras-chave: letras clássicas; Plauto, Suassuna; *Aulularia*; *O santo e a porca*; personagens femininas.

INTRODUÇÃO

Entre os séculos III e II a.C, Tito Mácio Plauto, comediógrafo romano, produzia seu teatro tendo, de um lado, como modelo, peças da Comédia Nova Grega (século IV a.C.), e de outro, o teatro oral itálico, de caráter popular e improvisado. Dentre as obras plautinas mais conhecidas está a *Aululária* (*Aulularia*), também traduzida no Brasil como a “Comédia da panelinha”¹ ou “Comédia da marmita”². Assim como em outras produções plautinas, a história contada se enquadra na *fabula palliata*, gênero teatral romano que, de modo geral, versa sobre assuntos gregos, cujas situações ocorrem em espaços gregos e têm como personagens figuras gregas com nomes também gregos.

Apesar de toda essa ambientação, vinda da matriz textual estrangeira, notam-se na *Aululária* características romanas que lhes conferem originalidade, e, a nosso ver, maior proximidade com o público a que se destinavam. Ou seja, o comediógrafo, ao mesmo

1 Na tradução de Aída Costa, 1967.

2 Na tradução de W. de Medeiros, 1994

tempo em que imitava peças gregas, promovia certa romanização em seus textos, fazendo com que a audiência, ainda que não conhecesse a matriz de que proveio a peça, pudesse entender a história contada, rir e se deleitar com ela. Mas, como já se apontou, não é possível se aferir com precisão quanto à fidelidade histórica da representação das mulheres em Plauto, uma vez que, quanto ao estatuto da mulher em Roma, não há, para a época anterior ou mesmo contemporânea ao poeta, evidências arqueológicas ou outras evidências textuais além das peças plautinas elas mesmas (ver, por exemplo, Hunter 1989; Rocha 2015). Por isso, um estudo das convenções das peças é a chave para entender um pouco melhor a representação do feminino em nosso autor romano.

No que diz respeito aos personagens de *Aululária*, estes se enquadram numa galeria de tipos comumente utilizados por Plauto (com correspondentes no que resta da comédia nova grega). Dentre eles estão, por exemplo, o velho (*senex*), o jovem enamorado (*adulescens*), além de personagens femininas, como a mulher de meia idade (*matrona*) e a moça de família (*virgo*), à qual procuramos dar uma maior atenção no presente estudo.

De uma maneira próxima a de Plauto, Ariano Suassuna, dramaturgo paraibano, produz suas obras com base em modelos clássicos, mas mesclando-os ao chamado romanceiro nordestino (segundo o próprio artista, sua principal fonte de criação³). Suassuna também usa uma galeria de tipos: os cangaceiros, os velhos coronéis, os rapazes apaixonados, as matriarcas e as mocinhas casadoiras. Na comédia *O Santo e a porca*, subtitulada “uma imitação nordestina de Plauto⁴”, há figuras correspondentes aos personagens plautinos, mas com roupagem nordestina e seguindo convenções sociais modernas.

Tomando como ponto de partida a correspondência entre os referidos personagens em ambas as peças (assunto já discutido em outras pesquisas sobre o assunto)⁵, o presente artigo busca ater-se, de modo mais direto, às jovens moças de família: i.e. à Fedria, da *Aululária* e à Margarida, de *O santo e a porca*, de modo a compará-las, percebendo semelhanças e diferenças entre ambas. Para tanto, buscamos, em outras obras dos referidos autores, personagens jovens, moças de família (*uirgines*), ou meretrizes e moças atrevidas. Deste breve painel comparativo entre os autores em questão, será possível perceber as especificidades das comédias em apreço, e observar mais de perto como dramaturgos tão afastados temporal e geograficamente podem, em suas produções, trazer características que os aproximam.

3 Cf. Suassuna, 2008, p.32.

4 Cf. Suassuna, 1974, p.1.

5 Cf. Boldrini, 1985, pp.253-54; Gapiussu, 1985.

1. MARGARIDA: NOVA ROUPAGEM DE FEDRA SÉCULOS DEPOIS

Na *Aululária*, a *uirgo* plautina é Fedra (*Phaedra*), que é descrita no prólogo como uma moça devota (*Aul.* 22-25)⁶. A devoção dessa personagem é uma característica que, aliás, mostra-se de extrema importância para o desenvolvimento da trama dessa comédia. Isso porque, na peça, somos apresentados a um deus Lar ressentido pelos anos de abandono sofridos na casa em que mora, há muito tempo. Responsável por tal negligência é, inclusive, o atual residente, Euclião (*Euclio*), pai da jovem a que nos referimos, e velho extremamente avarento, como o foram o pai e o avô deste (*Aul.* 10-20)⁷.

Assim é que a divindade, ao perceber que Fedra a honrava todos os dias com oferendas, faz com que Euclião encontre uma panela de ouro que fora escondida pelo seu avô. No prólogo o deus Lar menciona que visa, com tal revelação, ao casamento da jovem (*Aul.* 26-27)⁸. Com o decorrer da peça percebemos que, nessa estratégia, o deus principalmente quer permitir que sua devota se case com Licônides (*Lyconides*), jovem que a havia desonrado nas festividades de Ceres (*Aul.* 33-34)⁹. Vemos que Plauto emprega, nesse caso, um lugar-comum da Comédia Nova grega e da *palliata*, o estupro (Rosinvaich, 1998), aspecto que não raro surpreende (negativamente) leitores modernos do texto cômico.

A jovem acaba engravidando, e, a certa altura, ouvem-se os seus gritos de parturiente (*Aul.* 691-92). Essa é a única ação da personagem, que não tem falas sobre o palco. Por isso, a uma primeira leitura, pode-se considerar o papel de Fedra como secundário. Porém, uma observação mais atenta nos permite ver que praticamente toda a ação da peça se desenvolve para que a moça possa se casar com aquele que a desonrou, que, conforme comentamos, é uma motivação enunciada pelo deus Lar já no prólogo (*Aul.* 26-28).¹⁰

6 “Tem ele uma única filha; faz-me esta, todos os dias, oferenda de incenso, vinho ou outra coisa qualquer; dá-me coroas de flores.” (*Aul.*: 22-25). (Trad. Costa, 1967, p.75)

7 “Quando estava para morrer, tal era sua avareza, não quis, de modo nenhum, revelar segredo ao filho e preferiu deixá-lo sem recursos a dizer onde estava o tesouro. Deixou-lhe apenas um pequeno lote de terra, com o qual, com muita labuta e miseravelmente pudesse viver. Morto o que me havia confiado o ouro, pus-me a observar se, por ventura, o filho tinha por mim mais um pouco de consideração. Ora, realmente, este cada vez se preocupava menos comigo e cada vez menos me prestava as honras devidas. Dei-lhe a paga que merecia: morreu pobre como viveu. Deixa um filho, o que mora atualmente nesta casa, com as mesmas características morais que o pai e o avô”. (*Aul.* 10-21). (Cf. Costa, 1967, p.75).

8 “Por sua causa fiz que seu pai Euclião descobrisse o tesouro, a fim de que, mais facilmente, a pudesse casar, se ela o desejasse”. (*Aul.* 26-27). (Cf. Costa, 1967, p.75)

9 “E o farei para que a despose mais facilmente o jovem que a seduziu. O velho que vai pedi-la em casamento é o tio do jovem que a violentou numa noite das festas de Ceres.” (*Aul.* 33-36) (Cf. Costa, 1967, p.76).

10 Cf. sobre tal função do feminino em outros enredos da peças plautinas, inclusive em *Trinumo*, que não tem personagens femininas, cf. Rocha (2015).

Dessa maneira, mesmo ela não aparecendo em cena nenhuma vez, durante todo o enredo há referências à moça, enunciadas por diversas personagens: ora pela velha escrava Estáfila, que tem para com a filha de Euclião um sentimento quase maternal (*Aul.* 274-76); ora por parte de Megadoro, vizinho rico de Euclião que se apaixona por Fedra (certamente devido à influência do deus Lar (*Aul.* 31-32); ora, ainda, por parte de Licônides, que pretende reparar seu erro e casar-se com a moça.

2. A *UIRGO DE O SANTO E A PORCA*

Na peça de Suassuna, a jovem é Margarida, que se apaixona por Dodó (o personagem equivalente de Licônides). Isso acontece após ela o conhecer numa festa junina na casa do pai do rapaz. Este, por sua vez, é Eudoro Vicente, rico fazendeiro, que termina por também encantar-se pela moça (assim como fizera seu correspondente Megadoro na peça plautina).

Certamente, no contexto moderno em que a peça foi produzida, não há espaço para a violência sexual, elemento que não seria bem aceito pelo público de comédia. Em *O Santo e a Porca*, os dois jovens se tornam namorados às escondidas, e, em seguida, o rapaz passa a viver disfarçado na casa do pai da moça, o velho Euricão Engole Cobra, que o contrata como empregado sem desconfiar de sua verdadeira identidade.

Margarida, ao contrário de Fedra, aparece (e fala) em cena em praticamente todos os atos de *O santo e a porca*. Trata-se de uma moçoila apaixonada e inocente, cujo maior temor é que a farsa na qual está envolvida seja descoberta; por isso, o tempo todo, pensa em contar a verdade ao pai¹¹. Nessa tentativa, a moça é impedida pela empregada Caroba, personagem que comanda toda a intriga da peça e sobre a qual já tratamos em outra ocasião.¹²

Ao se compararem Fedra e Margarida, devido ao contexto de produção das peças a que pertencem, à primeira vista há mais diferenças que semelhanças entre tais personagens. Assim, por exemplo, a questão da violação de Fedra por Licônides é substituída em *O santo e a porca*, por uma cena em que, inadvertidamente, Margarida e Dodó ficam trancados no quarto da moça.¹³ Tal como n’*O casamento suspeito*, outra

11 “O que é? Que foi que houve, Caroba? Que foi, Pinhão! Pinhão, você aqui? Ah, já sei o que houve, papai soube e tudo! É melhor então que eu confesse logo”. (Suassuna, 1974, p.35)

12 Caroba foi objeto de nosso projeto de iniciação científica anterior “A caracterização das sociedades “plautina” e “nordestina” através das personagens em *Aululária* de Plauto e *O Santo e a porca* de Ariano Suassuna” (PIBIC-Cota: 2014/-2015, que desenvolvemos de agosto de 2014 a julho de 2015, também sob orientação da Profª Drª Isabella Tardin Cardoso).

13 “Homem, quer saber do que mais? Entre e não converse mais não! (Caroba empurra Dodó no quarto de Margarida e tranca a porta.) (...) Santo Antônio, o senhor vai me desculpar, mas foi um imprevisto! No quarto de Dona Benona é que eu não podia empurrá-lo. Mas já eu destranco a porta.” (Suassuna, 1974, p.126)

comédia de Sussuna, em *O santo e a porca* o encontro dos jovens solteiros dentro de um quarto, representa a desonra da jovem e a obrigação do casamento do par.¹⁴ Dessa forma, podemos dizer que a convenção do estupro explorada em Plauto é, no teatro do autor brasileiro, substituída por outra, ambas assegurando a importância da virgindade (ou, melhor dizendo, da falta de experiência com outros homens além do futuro marido) como característica importante da mocinha casadoira.

Portanto, vemos que cada autor, a sua maneira, e conforme os costumes vigentes nas sociedades de que faziam parte e, sobretudo, as convenções presentes em sua produção teatral, terminam por dar uma roupagem característica às mocinhas das referidas obras, bem como a outras que compuseram.

3. JOGOS DE CENA DE MOÇAS CASADOIRAS EM PLAUTO

Dentre as moças solteiras que se apresentam em outras peças plautinas, no cotejo que faremos com Fedra mencionaremos apenas duas que têm uma postura bem menos recatada do que a mocinha de *Aululária*. A primeira delas é Palestra, jovem personagem da peça *Rudens (O cabo)*. Trata-se da filha de Dêmones, que foi roubada dos pais ainda criança e depois vendida para Labrax um proxeneta (*leno*) e feita escrava¹⁵ (*Rud.* 39-41).¹⁶

Certo dia, a jovem encontra Pleusidipo, rapaz ateniense que se apaixona por ela e tenciona comprá-la de Labrax¹⁷ (*Rud.* 42-44). Este, porém, embarca-a num navio em direção à Sicília, juntamente com outra moça, Ampelisca, com o intuito de torná-las cortesãs¹⁸ (*Rud.* 46-53)

14 “Lúcia: Fique escondido atrás do oratório daquele quarto e fotografe o começo do que assistir. Só o começo, viu? Você vai?”

Roberto: Vou.

Lúcia: Faça isso e o dinheiro será nosso. Seu, porque diante de você eu não tenho vontade.”

15 “Arcturo: Uma filhinha sua foi raptada ainda pequena. Um pirata a vendeu a um indivíduo ordinárrissimo, um proxeneta que a trouxe mocinha aqui para Cirene.” (*Rud.* 39-41) (Cf. Bruna, 1978, p.6)

16 Para um quadro das moças plautinas, cf. Duckworth, 1971, pp. 253-60.

17 “Certo moço, conterrâneo seu de Atenas, viu-a no regresso da aula de música para casa; tomou-se de amores pela pequena, foi ter com o proxeneta e reservou-a para si por trinta minas, pagando o sinal e obrigando a outra parte por juramento.” (*Rud.* 42-44, na tradução de Bruna, 1978, p. 6)

18 “O rufião, como é normal com essa espécie de gente, não deu a mínima importância ao compromisso e ao juramento feito ao moço. Tinha hospedado alguém de sua igualha, um siciliano, um velho canalha de Agrigento, traidor de sua cidade. Este pôs-se a incentivá-lo a mudar-se com ele para Sicília, onde, dizia havia homens farristas e ele podia enriquecer; as marafonas podiam ganhar muito dinheiro ali” (*Rud.* 46-53) (trad. Bruna, 1978, p. 6).

Ao contrário da Fedra de *Aulularia*, Palestra tem uma participação mais ativa na comédia em questão. Isso se pode ver já em sua primeira aparição, em que a moça apresenta um monólogo em que lamenta a sorte a que está fadada¹⁹. No decorrer da história, a personagem acaba por ser interrogada acerca de objetos que carregava em uma pequena arca e que serviram de provas de sua verdadeira identidade. Ao final, Palestra é reconhecida como moça da família, e, com isso, pode se casar com o jovem Pleusidipo.²⁰

Em *Caruncho* ou *Gorgulho* (*Curculio* em latim), temos um caso parecido de reconhecimento: é o caso da jovem Planésia, escrava do proxeneta Capadócio e namorada de Fédromo, jovem rapaz (*adulescens*). Ao final da história, a moça prova ser irmã de Terapontígono (cabo de guerra), ao mostrar-lhe um anel que fora do pai e casa-se com o jovem apaixonado (*Cur.* 628-640).²¹

No caso das referidas comédias plautinas, temos, pois, cenas de reconhecimento (*anagnórisis*), um outro lugar-comum na comédia grega e romana. Trata-se da descoberta de que as jovens mulheres nasceram livres, mas, por conta do destino, foram roubadas de suas famílias, passando a figurar como escravas de proxenetas. Embora não se possa afirmar com exatidão com relação à virgindade destas, não há nas referidas obras, referências que indiquem que já iniciaram a vida de cortesãs com algum homem que não fosse, no final das contas, o futuro marido). Isso nos leva, no presente estudo, a não considerá-las efetivamente como meretrizes (*meretrices*), e sim apenas moças casadoiras que corriam risco de entrar para tal profissão.²²

19 “Tudo quanto dizem da mísera sorte do ser humano fica incomparavelmente abaixo das penas que na realidade ele padece. Folgaria algum deus de me ver lançada, cheia de pavor, nestas regiões desconhecidas, só com o que trago em mim? Devo dizer que esta coitada nasceu para isto? Este é o galardão dum piedade tão profunda? (...) Vós não sabeis, meus pobres pais, quão desgraçada sou agora. Nasci livre como quem mais o seja, mas de que me vale isso? Sou hoje menos escrava do que se escrava houvesse nascido?” (Rud. 185-89; 216-218). (Cf. Bruna, 1978, p.13)

20 Sobre as condições do casamento em Plauto, cf. Rocha, 2015; sobre o reconhecimento (*anagnórisis*) na literatura antiga, ver Duarte, 2012.

21 “Fed.: Soldado, diga-me, por favor, onde obtive o anel que esse parasita lhe subtraiu?

Pla.: (ajoelhando-se) Eu lhe suplico, por seus joelhos, que nos informe.

Ter.: Vou dizer, levante-se. Ouçam-me com atenção. Pertenceu a meu pai, Perifanes!

Pla.: Hem? Perifanes?

Ter.: Ele me entregou antes de morrer, como era de justiça, por eu ser seu filho, com isso, instituiu-me seu herdeiro.

Pla.: Ó amada Piedade, protegi-me, que sempre vos servi com zelo. Eu te saúdo, meu irmão.” (Cur.: 628-640). (trad. Bruna, 1978, p.92)

22 Nas listas de personagens que precedem as peças em edições modernas, Fedra é apresentada como virgo (cf. Ernout 2003); (Cf. Lindsay, 1904); Planésia como amante de Fédromo (Cf. Ernout, 2003, p.63) ou como virgo (Cf. Lindsay, 1904, p.314).

De todo modo, é dessa forma que Plauto, entre outros autores da comédia nova greco-romana, costuma dar voz e espaço na cena pública (ou, ao menos, além das paredes da casa) a mocinhas que, segundo as convenções dramáticas daquele gênero poético, poderiam ser consideradas “casáveis”: apresentando-nas inicialmente como escravas ou meretrizes.

4. MOÇAS CASADOIRAS NA CENA DE SUASSUNA

Nas peças de Ariano Suassuna, apresentam-se, além de Margarida, outras jovens moças de família. É o caso de Rosa, personagem da única tragédia suassuniana (*Uma mulher vestida de sol*, obra escrita e publicada em 1947 e que inicia a carreira do dramaturgo)²³.

A personagem é filha de Joaquim Maranhão, fazendeiro rico e ganancioso que está numa briga tremenda com o cunhado Antônio Rodrigues, por conta de terras.

Joaquim tinha construído uma cerca dividindo as propriedades e iniciando uma verdadeira guerra que poderia eclodir a qualquer momento. A mãe da jovem fora assassinada por Joaquim, por causa de ciúmes, e agora o homem mantém a filha como refém de seus caprichos.

Em determinado momento da peça, volta à cena Francisco, primo de Rosa e filho de Antônio Rodrigues. A moça se apaixona pelo rapaz, e seu sentimento é correspondido - o que acirra ainda mais os ânimos do pai dela, que pretende mandar a filha para longe. No entanto, os namorados casam-se escondido, e o jovem leva Rosa para o seu quarto (tal como, como vimos, ocorre com Margarida em *O santo e a porca*). No entanto, na tragédia, como o pai da moça não sabe do casamento, considera que a filha foi desonrada e acaba por arquitetar a morte do rapaz. Note-se, pois, que a mesma convenção dramática acima vista em *O santo e a porca* e em *O casamento suspeito* (a saber, envolvendo jovens solteiros, quarto e honra feminina) aparece também nessa tragédia do mesmo autor, mas com consequências diversas neste gênero dramático.

Comparando-se os enredos das peças respectivas, notamos que Rosa tem um papel mais ativo do que Margarida. Na tragédia de Suassuna, a moça posiciona-se em relação à morte do amado e planeja, juntamente com o tio, a morte do próprio pai

23 Cf. Suassuna, 2006, p.25.

como vingança, não ouvindo sequer sua tia Inocência ou a avó Donana²⁴. Após o plano ser posto em ação, Rosa ainda encara o pai no momento de morte²⁵. Ao final da peça, mesmo grávida de Francisco, a jovem opta por dar fim à própria vida²⁶.

Percebemos, em tal personagem, grande apego aos sociais e religiosos. Isso porque, no início da referida tragédia, Rosa é nos apresentada como bastante religiosa e temente a Deus. Essa descrição se comprova quando ela, para ir embora com Francisco exigiu que ocorresse uma cerimônia, ainda que improvisada, de casamento²⁷. O desfecho da personagem a redime, junto ao seu corpo “aparece a figura de Nossa

Senhora, com os braços abertos como se estivesse a envolvê-la com sua infinita piedade” (Suassuna, 2003, p.194).

CONCLUSÃO

Certamente ainda há muito a ser investigado acerca da criação teatral dos referidos autores bem como das obras *Aululária* e *O santo e a porca*, que representam o eixo central de nossa pesquisa.

No que diz respeito às personagens femininas das jovens casadoiras, já é possível vislumbrar, a partir das peças analisadas neste estudo, se não um panorama da situação destas nos momentos e locais das referidas produções, ao menos o contexto dramático em que foram produzidas.

24 “Antônio: Não posso pensar nisso, agora, o sangue de meu filho cairia sobre minha cabeça.

Rosa: E sobre a minha também! A morte dele quem vai vingar sou eu, meu tio. O senhor venha para cá e se esconda. Eu vou voltar para o lado de lá e chamar meu pai. Enquanto ele se informa de como eu saí do quarto, o senhor pode matá-lo.

Inocência: Minha filha...

Rosa: Deixe, quero vingar a morte de Francisco

Donana: Joaquim mata você, minha filha!

Rosa: Que é que eu tenho a perder, agora que Francisco está morto? Eu vou!”

(Suassuna, 2006, p. 184).

25 “Joaquim: Rosa! Você me traiu, desgraçada!

Rosa: Não meu pai, o que fiz foi vingar meu marido! Foi assim que o senhor o matou. Idem: p.186.

26 Rosa: Francisco! E você também, meu pai! Fui eu que matei todos dois. A um hei de me juntar, vingando, ao mesmo tempo, a morte do outro! Francisco! Ele me deu este punhal, foi a aliança de casamento que conheci. Um amor que começou desse jeito, como podia terminar senão assim? Então, com o punhal com que começou meu casamento, dele ele terminar. Francisco, já vou! (apunhala-se.)” (Suassuna, 2006, p.191)

27 “Francisco: Com a situação como está, não há outro jeito: vamos fugir.

Rosa: Não, fugida não.

Francisco: Você não confia em mim?

Rosa: Confio, Francisco, mas isso é contra a Lei de Deus.” (Suassuna, 2006, p.132-33).

Com isso, apesar da distância temporal e espacial que os separa, destacam-se tanto em Plauto, quanto em Suassuna convenções sociais (envolvendo relações entre os gêneros, pressupostos e condições que mulheres devem preencher para o casamento) amalgamadas, ainda que de forma estilizada, nas convenções dramáticas que constituem a galeria de personagens e situações notáveis na produção teatral de ambos os autores.

BIBLIOGRAFIA

- BOLDRINI, S. “Il santo e la scrofa: un’imitazione di Plauto nel Nordest brasiliano, *MD14*, 1985, pp.253-54.
- DUARTE, Adriana da S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.
- DUCKWORTH, G. E. *The Nature of Roman Comedy. A study in Popular Entertainment*. Princeton, Princeton University Press, 1971.
- GAPIUSSU, P. *A marmita e a porca: influências plautinianas no teatro de Suasuna*. Tese de Doutorado, UFRJ, 1985.
- HUNTER, R.L. *The New Comedy of Greece and Rome*. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- _____. *A Comédia Nova da Grécia e de Roma*. Curitiba, Ed. da UFPR, 1985.
- MICHAUT, G. *Histoire de la comédie romaine: Plaute*. Paris: E. de Boccard, 1920. v. 1.
- PLAUTE. *Comédies*. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. 12. ed. Paris: Les Belles Letres, 2003. Tomes I-VI.
- PLAUTO. *A comédia da panelinha*. Tradução e introdução de Aída Costa. São Paulo, Difusão Europeia do Livro, 1967.
- PLAUTO. *Comédias*. Seleção, introdução, notas e tradução direta do latim de Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1978.
- PLAUTO, *A comédia da marmita*. Brasília, Editora da UnB, 1994. PLAUTUS. *Comoediae*. Ed. W. M. Lindsay. Oxford, Clarendon Press, 1904. ROCHA, Carol Martins da. *Perfume de mulher : riso feminino e poesia em Cásina*. Mestrado, IEL – Unicamp. 2010.
- _____. *De linguado a lingua(ru)da: gênero e discurso das mulieres plautinae*. Tese de Doutorado. IEL, Unicamp, 2015.
- ROSINVACH, *When a young man falls in love: the sexual exploitation of women in New Comedy*. London and New York, Routledge, 1998.
- SUASSUNA, Ariano. *A pena e a Lei*. 5ª. Rio de Janeiro, Agir Editora, 2005.
- _____. *Almanaque armorial*. Seleção, organização e prefácio de Carlos Newton Júnior. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.
- _____. *O Casamento Suspeitoso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974; 8.ª ed., 1989.
- _____. *O Santo e a Porca*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1974.
- _____. *Uma mulher vestida de sol*. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.