

A REPRESENTAÇÃO DO ESCRAVO SEGUNDO PLAUTO EM “OS CATIVOS”

Lucas Cairê Gonçalves

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em História (UEM)

lucascaireuem@gmail.com

Christian Fausto Moraes dos Santos

Pós-Doutorado em História (UFMG)

chrfausto@gmail.com

Resumo

O presente artigo ora apresentado buscou explorar, por intermédio de comédias latinas desenvolvidas ao longo do período republicano romano, as interações e as representações de práticas escravistas entre os romanos. Nesse sentido, elencamos como fonte principal a comédia “*Captivi*” ou “Os Cativos” produzida por *Titus Maccius Plautus* (254-184 a.C.). Intentando estabelecer um paralelo entre a obra, seu produtor e o contexto social em que ele se encontrava, a pesquisa desta temática se fundamentou em quatro linhas centrais: a República romana; a escravidão; o teatro; e as comédias latinas. Ao trabalhar com uma fonte literária cômica, nossa discussão teórico-metodológica centralizou seu escopo nas características do cômico, como uma linguagem chula, por vezes ultrajante, o exagero nas informações e nas características, a inserção sutil de críticas e a apresentação de eventos que destoaram da realidade na república romana, posicionando a gargalhada e a zombaria para os espectadores como foco central da peça.

Palavras-chave: Escravidão Romana; Teatro Romano; República Romana; Titus Maccius Plautus;

THE REPRESENTATION OF THE SLAVE ACCORDING TO PLAUTUS IN “THE CAPTIVES”

Abstract

This article sought to explore through Latin comedies developed throughout the Roman republican period the interactions and representations of slavery practices among the Romans. In this perspective, we chose as the primarily source the comedy “*Captivi*” or “The Captives” wrote by *Titus Maccius Plautus* (254-184 BC). Attempting to establish a parallel between the play, its producer and the social context in which he found himself, the research on this theme was based on four central lines: the Roman Republic; Slavery; Theater; and Latin comedies. Handling a comic literary as source, our theoretical methodological discussion focused its scope on the characteristics of the comic, such as coarse, sometimes outrageous language, exaggeration of information and characteristics, the subtle insertion of criticism and the presentation of events that differed from the reality of the Roman Republic, placing laughter and mockery for the spectators as the central focus of the play.

Keywords: Roman Slavery; Theatre of Ancient Rome; Roman Republic; Titus Maccius Plautus;

Introdução

As expressões artísticas constituíram uma importante atividade presente nas sociedades antigas, principalmente como formas de honrar os Deuses, celebrações de colheita, de ritos de passagem etc. Quando trabalhamos com a ideia de arte e cultura europeia antiga, destacam-se Grécia e Roma. Por mais que puderam se constituir como uma motivação política e social de demonstração de “superioridade” ou de maior “civilidade” em relação a regiões consideradas bárbaras por eles, tais movimentos artísticos, como a música, pintura e o teatro seguiram uma linha em comum: o entretenimento.

Conforme apontado por Pierre Grimal (2002, p. 8) a constituição do teatro antigo remonta ao século VI a.C. na cidade grega de Atenas, durante o regime tirânico de Pisístrato, que governou entre 546 a.C. a 527 a.C. Grimal expôs que esse teatro antigo se desenrolou em duas sociedades distintas umas das outras, a grega e a romana, sendo formado essencialmente por dois gêneros, a tragédia e a comédia, e que, embora apresentem várias similaridades, também apresentam constituições próprias (2002, p. 8-9). De acordo com Grimal (2002, p. 107), é errado reduzir o teatro romano a uma mera reprodução do teatro grego, tendo em vista que continha suas próprias características e suas modificações, mas ele foi tácito ao afirmar que, independentemente da localidade do teatro, a sua função seguia a mesma: apresentar à sociedade uma concepção de si mesma.

Dentre os diferentes gêneros ao longo do teatro grego, a Comédia Nova ganhou destaque, nesse trabalho, pelo fato de nela se encontrarem os elementos característicos das peças de *Titus Maccius Plautus*, como personagens estereotipados, tramas mais voltadas ao cotidiano e menos políticas, uma desenvoltura leve, com desfechos geralmente otimistas, com os problemas sendo resolvidos, possibilitando “finais felizes” (Santos, 2012; Rosa; 2017). Esse gênero foi uma vertente da dramaturgia grega que surgiu por volta do século IV a.C., sendo Menandro seu principal expoente (Renz et al., 2016, p. 3). Segundo Bleber (1961, p. 87), a Comédia Nova surgiu como uma certa “continuação” da Comédia Média, que buscava um distanciamento de temáticas mais políticas e uma aproximação maior com o cotidiano do povo helênico, dando mais espaço para o destaque de personagens marginalizados, como as prostitutas ou cortesãs, e com a decadência de estruturas centrais para as peças, como o coro. Ainda com Bleber (1961, p. 87), um dos principais motivos para

essa transição entre a Comédia Média para a Comédia Nova foi o domínio da Macedônia sobre Atenas, retirando o status de uma democracia independente.

Uma pequena bibliografia sobre um grande dramaturgo

Acredita-se que *Titus Maccius Plautus* tenha nascido em Sarsina, na Úmbria, por volta de 254 a.C., e falecido por volta de 184 a.C., vivendo durante o período republicano romano (Araújo, 2000, p. 336). De acordo com Moore (2012, p. 39), Plauto alegadamente teria, em algum momento da sua vida, acumulado uma riqueza no ramo teatral, porém, por decisões financeiras erradas, acabou perdendo seu dinheiro e se viu obrigado a trabalhar em um moinho para conseguir se sustentar, e foi nesse ofício que produziu uma parte de suas peças. Dialogando com Moore, Hunter (1985, p. 6) explanou que antes de dedicar seu tempo para a produção de suas peças, Plauto teria atuado, por um certo período, como ator. Assim como alguns eventos da vida de Plauto são difíceis de assegurar com certeza, seu nome também é motivo de debate. Em Roma, nesse período, a praxe da classe aristocrática era que os nomes masculinos tivessem três partes (Moore, 2012, p. 39), por exemplo o primeiro *Titus*, o segundo *Maccius* e o terceiro *Plautus*. Contudo, esse nome poderia apresentar um outro significado separando palavra por palavra. Como apontaram Hunter e Moore (1985; 2012), há a possibilidade de a junção desses três nomes em específico, na verdade, representarem uma sátira, um brinquedo do dramaturgo. Segundo esses autores, *Titus* também poderia ser uma forma de menção ao órgão sexual masculino, *Maccius* seria um personagem de uma peça satírica, o *Atellan*, e *Plautus* pé plano ou pé chato, que, fazendo a junção de todos esses três, poderia ser traduzido como algo aproximado de “Pênis, o palhaço do pé chato”.

Para construir sua originalidade, foi provável que Plauto tenha se inspirado em estilos de dramaturgos gregos anteriores a ele, especialmente na Comédia Nova, como Filemon e Menandro (Hunter, 1985; Araújo, 2000). De acordo com Gonçalves (2011, p. 117), foi com dramaturgos como Plauto, Terêncio e outros que um novo gênero entrou em ascensão: a Comédia Nova Romana ou Comédia Paliata. Esse novo estilo manteve uma grande parcela da estruturação grega, como vestimentas, nomes, práticas, mas incluiu algumas particularidades romanas, como a escrita em latim e eventos cotidianos da cidade Romana como plano de fundo (Gonçalves, 2011, p. 117-118). Segundo Moore (2012, p. 7), dessas comédias romanas antigas que chegaram até os dias de hoje em bom estado de conservação, 21 são atribuídas a Plauto e 6 a Terêncio. As produções de Plauto não contavam com a

presença do coro, mas estavam repletos de cânticos, partes recitadas ou cantadas, geralmente seguidas por uma flauta simples ou uma flauta dupla, também conhecida como *tíbia*, produzindo variadas sinfonias em harmonia com o desenrolar da peça (Bleber, 1961, p. 151-152). Uma outra característica distinta das produções de Plauto foi o uso do prólogo em suas obras, onde o autor aproveitava o momento para introduzir aos espectadores o enredo e os aspectos dos personagens, fornecendo ao público um melhor entendimento sobre quem era o herói, o vilão e o prolongamento da história, suscitando um maior envolvimento dos espectadores com a trama (Collins, 1882; Freund, 2003).

O Palco e o Riso

Os primórdios do teatro romano são envoltos de ambíguas explicações, sendo algumas possibilidades mais aceitas que outras. De acordo com Hunter e Grimal (1985; 2002), uma dessas possibilidades aponta que o teatro se originou do que ficou conhecido como jogos cênicos (*Ludi scaenici*), espetáculo no qual diversos artistas, vindos da Etrúria, se organizaram com danças e presentes para tentar exorcizar uma epidemia de peste que ocorreu no ano 364 a.C. Freund (2003, p. 717) evocou uma descrição fornecidas por Tito Lívio (59 a.C. – 17 d.C.), mais especificamente em sua obra *Ab urbe condita* (27-25 a.C.), o qual elaborou a história romana desde os seus primórdios até meados do século I d.C. Em conformidade com Tito Lívio, Freund (2003, p. 717) indicou que essa inserção etrusca aportou um novo estilo para os festivais, especialmente quando jovens começaram a imitar a música e a dança desses artistas etruscos. Pierre Grimal abordou uma outra possível vertentes para a origem do teatro em Roma. De acordo com o autor (Grimal, 2002, p. 72), o poeta romano Virgílio sustentou que a comédia se originou, na realidade, nas regiões rurais da Itália, advindas de celebrações campesinas no período de colheita da uva, conhecidas como *vindima*. Grimal explicou (2002, p. 72), entretanto, que Virgílio se referia aos vinhateiros da região osca, na Campânia, não necessariamente entre os povos latinos. Para além disso, essas celebrações contavam com usos de máscaras, certos tipos de danças e cânticos, que não se assemelhavam com a dos jogos cênicos que estavam acostumados.

Conforme demonstrado por Grimal (2002, p. 13; 21-22), em comparação com os *theatron* gregos, os *theatrum* romanos eram, relativamente, mais modestos, pois foram diretamente influenciados pelo cenário grego, ainda que com a inserção de características próprias. Um desses atributos, por exemplo, era um comprimento sensivelmente maior do palco

romano em relação ao grego, além de um refinamento maior da *frons scaenea* (parte da frente do palco), possibilitando uma melhor otimização do espaço na apresentação das peças (Grimal, 2002, p. 23-24). Hunter apontou (1985, p. 16) que até o ano 55 a.C., Roma não possuía uma edificação teatral construída de pedra, sendo, na época de Plauto, os palcos constituídos basicamente de uma plataforma de madeira, montada especificamente para as apresentações nos festivais. Uma das justificativas para esse “atraso”, estaria relacionada com a moralidade das pessoas, que passariam muito tempo nesses recintos, o que deterioraria a população. Todavia, um outro motivo seria que as lideranças políticas poderiam interpretar esses aglomerados de pessoas como uma possível ameaça de rebeldia (Moore, 2012, p. 9). Para Grimal (2002, p. 74), três postulados configuraram uma das características mais singulares do teatro romano: um texto falado, produzidos com o uso de versos em formato troqueu, ou iâmbicos (jâmbicos); os outros sendo duas variações de *cantica*, uma em verso, cumprindo uma métrica comum, e outro composto por ritmos heterogêneos.

De acordo com Grimal (2002, p. 93), assim como outros modelos teatrais, a comédia romana, invariavelmente, sofreria uma limitação, um “fim da criatividade”, findando a fertilidade de peças, de temas, de tramas, que, no caso de Roma, ocorreu por volta de I a.C. Os dramaturgos desse período necessitaram encontrar possíveis soluções para esse esgotamento. Contudo, essa tentativa acabou por criar certos obstáculos para os produtores de comédia romana. Uma dessas problemáticas foi a limitação da liberdade de expressão durante a criação de peças, restringindo possíveis ideias que os dramaturgos gostariam de aplicar (Grimal, 2002, p. 98). Outra problemática foi a finitude do repertório grego, levando em consideração que as peças seguiam adaptações gregas, eventualmente essa coletânea terminaria, além disso, o regimento dos *ludi romani* postulavam que durante as apresentações fossem exibidas cenas gregas (Grimal, 2002, p. 100). Ainda com Grimal (2002, p. 100), uma possível alternativa para lidar com essas problemáticas foi a combinação de duas comédias gregas para produzir uma só em latim, dessa forma, o dramaturgo conseguiu atribuir maior originalidade para suas peças, contornando possíveis problemas com plágio.

O desenrolar de uma trama: Os Cativos

A peça teatral *Captivi*, ou Os Cativos, produzida por Plauto em meados do século II a.C., é uma das poucas obras do autor que resistiram às ações do tempo e que ainda desperta interesse atualmente. Plauto iniciou a comédia contextualizando o enredo, os personagens

principais e o conflito central. Nessa trama, duas regiões estavam em guerra: Etólia e Élis. O enredo acompanhou Hégio, um cidadão etólio que se apartou de seus dois filhos, Tíndaro e Filopólemo, em momentos distintos de sua vida. Tíndaro foi levado de sua terra e vendido como escravo em Élis, por volta de seus quatro anos. Já o outro filho, Filopólemo, foi capturado e preso em Élis durante a guerra. Intentando reaver Filopólemo, Hégio obteve dois escravos advindos de Élis, cujos nomes eram Tíndaro e Filócrates. Hégio acreditava que conseguiria usar Filócrates como moeda de troca por seu filho mais velho. Tentando escapar de Hégio, os dois escravos planejaram enganá-lo trocando de identidade: Filócrates, que era o verdadeiro mestre de Tíndaro, fingiu ser escravo para ser enviado a Élis por Hégio, enquanto Tíndaro assumiu o papel do escravo Filócrates, permanecendo preso na casa de Hégio. Quando Hégio constatou que fora enganado pelos dois escravos, ficou furioso com a trama e ordenou que Tíndaro fosse punido. Porém, quando Filócrates retornou de Élis, trouxe consigo tanto Filopólemo, filho de Hégio, quanto Éstalgmo, o homem que capturou e negociou Tíndaro anos antes. Ao perceber que o homem a quem havia mandado ser punido era Tíndaro, seu filho perdido, Hégio lamentou profundamente a atitude cruel para com ele. A peça se encerrou com os dois filhos de Hégio reavendo suas liberdades e conquistando novamente seus status como legítimos cidadãos romanos.

Para Freund (2003, p. 727), essa peça destoou de outras de Plauto por conter um teor mais emotivo, não apelando tanto para o lado cômico. Como apontou Collins (1882, p. 67), essa peça deixou evidente a lealdade que o escravo demonstrou para com seu mestre, principalmente por meio das provações e dos castigos que sofreu nas mãos de Hégio. Mesmo sabendo que o plano poderia apresentar falhas e que havia a possibilidade de ser castigado, ou até mesmo ser abandonado por Filócrates, o escravo Tíndaro prontamente concordou com seu mestre. A relação entre Tíndaro e Filócrates ilustrou bem essa fidelidade, da qual o escravo demonstrava proximidade e até uma certa afinidade com seu senhor. Essa lealdade foi observada quando Tíndaro não apenas aceitou a culpa e punição impostas por Hégio ao seguir as ordens de Filócrates, mas também demonstrou satisfação em fazê-lo, sentindo que cumpriu seu dever para com o seu amo.

A partir desse escrito de Plauto, ficou em evidência que a vida de um escravizado estava completamente nas mãos de seu dono, atrelando o escravo diretamente a uma posse, uma propriedade, da qual seu possuidor detinha a liberdade para fazer o que bem entender, fosse garantir a liberdade, fosse para punir severamente. Conforme demonstrado por Finley (1982, p. 92-93), a relação do senhor para com seu escravo variava de sociedade para sociedade, mas

seguiram um padrão comum, entendendo o escravo como uma propriedade, e o senhor com pouca ou nenhuma restrição no seu modo de agir. O escravo perdeu mais que o domínio sobre seu trabalho, perdeu também o domínio sobre quem ele era, sua identidade, sua existência passava a ser uma mercadoria comercializada (Finley, 1982, p. 94).

As comédias de Plauto representaram uma inversão de valores em uma sociedade patriarcal e etnocêntrica, ao posicionar, por exemplo, a mulher e as concubinas recebendo papel de destaque acima da figura masculina, ou o homem sob o controle de alguma mulher, além do fato de que, embora os romanos se considerassem superiores a outros povos, nas obras de Plauto, eram frequentemente ludibriados e enganados por alguém considerado “inferior” (Moore, 2012, p. 51). Para Rosa, esse estilo de Plauto, principalmente com relação aos escravos, tinha, na realidade, o efeito de reafirmar a hierarquia social:

“Uma vez que a escravidão é compreendida no mundo romano como aspecto fundamental para a organização da sociedade, podemos pensar que a imagem do escravo na comédia de Plauto tenha justamente a função de fortalecer essa hierarquia social. Ao mesmo tempo em que a comédia está associada às Saturnais por inverter os papéis entre senhores e escravos, ela legitima a maneira como Roma se estabelecia socialmente.” (Rosa, 2017, p. 48)

Nesse sentido, por mais que nas produções de Plauto o escravo recebeu lugar de destaque, com características astutas, esperteza, sorte e habilidade em suas decisões e planos, seu status social de propriedade foi, ainda, reforçado por discursos (Rosa, 2017, p. 48).

A República Romana e as ramificações da Escravidão

A República Romana data por volta do século IV a.C. a I a.C., na qual a região desenvolveu um profuso processo de expansão, evoluindo de uma pequena cidade estado para uma das maiores potências da humanidade (Nardo, 2006; Scopacasa; 2017). De acordo com Alföldy (1989, p. 36), apesar de algumas tradições ainda terem se mantido da monarquia romana, com a aristocracia em uma ponta e o povo em outra, gradativamente a massa foi conseguindo voz e espaço perante a política romana. Segundo Nardo (2006, p. 33-34), em pouco mais de dois séculos, a república romana havia atingido um sucesso tremendo, estendendo a influência de sua potência militar por toda a península itálica e pelo mar mediterrâneo.

De acordo com Joly (2005, p. 34) desde os primórdios de Roma, a escravidão foi um elemento intrinsecamente ligado com essa sociedade e seus desdobramentos, sendo, primeiramente, mais empregada para tentar combater o problema da falta de mão de obra

camponesa do que uma substituição dela. A forma com que os escravos eram obtidos variava: poderiam ser introduzidos através da guerra, onde os prisioneiros geralmente se tornavam escravos; ou por meio de sequestros de traficantes de escravos; por meio de famílias de escravos, ou seja, se um homem e uma mulher escravos tivessem um filho, esse, por sua vez, também nasceria escravo; como forma de punição para criminosos ou pessoas que contraíam dívidas e não pagavam (Burks, 2008, p. 14-16). Nas palavras de Norberto Luiz Guarinello (2016, p. 128), esse movimento expansionista que Roma empregou conferiu, acima de tudo, vantagens para as elites dirigentes, as quais mais se beneficiaram da divisão dos espólios das guerras. Além disso, em meados do século II a.C., as conquistas desses territórios promoveram justamente uma descentralização da riqueza das mãos de um monarca, ou seja, elas passaram a ser um modelo de “privatização” entre os cidadãos, como mão de obra escrava, abertura de novas rotas comerciais e acúmulo de metais (Guarinello, 2016, p. 128-129).

Conforme explanou Burks, gradualmente Roma foi se tornando mais consciente da importância da mão de obra escrava para o desenvolvimento da sua sociedade. Nesse sentido, foram se criando meios para preservar esse sistema, como as formas que um escravo poderia adquirir sua liberdade por exemplo, principalmente objetivando evitar possíveis revoltas, fugas ou má disposição para o trabalho (Burks, 2008, p. 67). Segundo as premissas de Burks (2008, p. 68-70), a primeira possibilidade de obtenção da liberdade era por meio do censo republicano, realizado a cada cinco anos, o dono do escravo o inscrevia como um cidadão livre, fornecendo a ele a sua liberdade. Outra forma era por meio do testamento, onde o mestre deixava registrado que fosse garantida a liberdade do escravo quando ele falecesse. Embora tivesse algumas condições envolvidas com essa prática, foi a forma mais praticada nesse período. O último modo citado por Burks foi o que ficou conhecido como *vindicta*, uma espécie de *causa liberalis*.

Para além dessas três formas, houve outras mais informais. Uma dessas foi a *inter amicus*, basicamente uma declaração de seu proprietário de que ele e o escravo eram pares. O escravo podia conquistar sua liberdade também por meio da alforria pública promovida pela administração romana ou por meio de uma carta do próprio dono do escravo, promulgando sua alforria, conhecida como *per epistolam* (Burks, 2008, p. 71). Em alguns casos, principalmente através do testamento, a motivação central não era realizar um ato generoso para o escravo, mas sim, deixar em evidência para a sociedade romana, quão bondoso aquele mestre era por garantir a alforria de sua propriedade (Burks, 2008, p. 70).

Conclusão

O entretenimento era um tópico grandemente apreciado na sociedade romana, com músicas, danças e cânticos fazendo parte de sua rotina. Quando o teatro e seus múltiplos gêneros apareceram, novas modalidades de diversão ganharam espaço, inserindo performances variadas, modificações nas regras e estruturas, além de promover uma disseminação cultural que reverberava entre os diferentes estratos sociais, sobretudo as camadas mais altas. Os escravos romanos ocuparam um papel ímpar nas produções teatrais, tanto como atores, quanto como personagens frequentemente retratados em peças escritas por dramaturgos da época.

Como vimos ao longo desse artigo, a escravidão desempenhou um papel fundamental não somente no teatro, mas na constituição do mundo romano. Embora como uma maneira de reafirmar a condição do cativo, nas obras de Plauto, o comportamento dos escravos nos revelou certo uso da astúcia e da esperteza, características que frequentemente constituem o texto cômico, no cumprimento de suas tarefas, fosse para o proveito de seus senhores ou em benefício próprio. Apesar de manter sua posição secundária na hierarquia, o escravo assumiu o papel do protagonista, transformando-se no foco do riso, constituindo o elemento principal da comédia. Plauto se destacou em um contexto de passagem do drama helênico para o teatro romano, realizando contribuições singulares, especialmente pela sua maneira característica na construção de personagens. As peças das quais escreveu, ao retratarem a vida cotidiana das pessoas em Roma, causaram uma maior identificação com o público, principalmente por relacionarem com aspectos de suas vidas. Os personagens elaborados por Plauto costumam aparecer frequentemente em outras de suas obras, como cortesãs, anciãos, escravos e soldados etc. Ainda em um contexto social, Plauto experienciou a expansão da república romana, fato esse que inspirou o dramaturgo a incorporar em suas peças temas que refletiram esse contexto histórico, como a migração de soldados, o tratamento de prisioneiros de guerra e sua utilização como moeda de troca, as desavenças políticas dentro e fora do território, e um retrato das desigualdades sociais.

Referências

ALFÖLDY, Géza. **A História Social de Roma**. Lisboa: Presença, 1989.

ARAÚJO, Sônia Regina Rebel de. Escravidão, conformismo e resistência em *Os Cativos* de Plauto. **Phoênix**, Rio de Janeiro, v. 6, p. 335-345, 2000.

BLEBER, Margarete. **The History of the Greek and Roman Theatre**. New Jersey: Princeton University Press, 1961.

BURKS, Andrew Mason. **Roman Slavery: A Study of Roman Society and Its Dependence on slaves**. (2008). *Electronic Theses and Dissertations*. Paper 1951. <https://dc.etsu.edu/etd/1951>.

COLLINS, W. Lucas. **Plautus and Terence**. Philadelphia: J. B. Lippincott & CO, 1882.

FINLEY, Moses I. **Esclavitud antigua e ideologia moderna**. Traducción castellana: Antonio-Prometeo Moya. Barcelona: Editora Critica, 1982.

FREUND, Philip. **The Birth of Theatre: Stage by Stage**: London: Peter Owen Publishers, 2003.

GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. Comédia Latina: a tradução como reescrita do gênero. **Phaos – Revista de Estudos Clássicos**, Campinas, v. 9, p. 117-142, 2011.

GRIMAL, Pierre. **O teatro antigo**. Lisboa: Edições 70, 2002.

GUARINELLO, Norberto Luiz. **História Antiga**. São Paulo: Contexto, 2016.

HUNTER, R. L. **The New Comedy of Greece and Rome**. New York: Cambridge University Press, 1985.

JOLY, F. D. **A escravidão na Roma antiga: política, economia e cultura**. São Paulo: Alameda, 2005.

MOORE, Timothy J. **Roman Theatre**. New York: Cambridge University Press, 2012

NARDO, Don. **The Roman Republic**. Detroit: Lucent Books, 2006.

PLAUTUS, Titus Maccius. **Comedias I**. Introducciones, Traducción y Notas de Mercedes González-Haba. Madrid: Editorial Gregos, S.A., 1992.

SANTOS, Ricardo Manoel Chaves Germano dos. Aspectos da comédia nova em *A Sogra*, de Terêncio. **Revelli – Revista de Educação, Linguagem e Literatura da UEG – Inhumas**, Goiás, v. 4, nº 1, p. 176-185, 2012.

SCOPACASA, Rafael. Poder popular e expansão da república romana, 200-150 a.C. **Topoi**: Rio de Janeiro, v. 19, n. 37, p. 80-101, jan/abr. 2018.

RENZ, D. L. et al. Análise da comédia nova de Menandro com sua obra “O Misanthropo”. *In: 3º CONGRESSO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO.*, 1, 2016. **Anais do 3º Congresso Internacional de Educação**. Toledo: Faculdade Assis Gurgacz, 2016, p. 1-11.

ROSA, Juliana da. **Plauto e a escravidão: a figuração dos escravos plautinos na comédia romana**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, Universidade Federal de Ouro Preto, Marina, 2017.