

A CONSTRUÇÃO DAS FIGURAS FEMININAS EM *A SOGRA*, DE TERÊNCIO: SILÊNCIOS E ESTEREÓTIPOS

FEMALE FIGURES CREATION IN *A SOGRA*, BY TERÊNCIO:
SILENCES AND STEREOTYPES

81

Sula Andressa Engelmann¹

Enviado em: 13/08/2020

Aceito em: 20/02/2021

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar a construção das figuras femininas na comédia *A Sogra*, de Terêncio, de modo a investigar o papel desempenhado pelas mulheres, o silêncio como marca das relações de poder entre homens e mulheres, a incorporação de valores sociais na caracterização estereotipada das personagens femininas e a desconstrução de estereótipos com finalidade crítica. Parte-se da premissa de que Terêncio, ao jogar com as normas que definem o feminino, elabora uma análise apurada dos valores da sociedade romana. O estudo justifica-se pela abertura no campo de significação da obra, possibilitando uma análise das lacunas do dizível, do silenciamento das figuras femininas, bem como pela construção aprimorada das personagens. Nesse sentido, busca-se compreender o papel da mulher na sociedade grega e romana em comparação ao papel desempenhado pelas mulheres na peça, para com isso, analisar a caracterização das figuras femininas mediante a construção de silêncios e de estereótipos. A análise pauta-se nos estudos de Margot Berthold (2001), Francisco de Oliveira (2006), Antonio Melo (2009), Aline Bragion (2016), Eni Orlandi (2007), dentre outros. *A Sogra*, de Terêncio, destaca-se pela revalorização da mulher, pela desconstrução da imagem negativa construída sobre sua figura e pela crítica à misoginia.

PALAVRAS-CHAVE: Figura feminina. Silêncio. Estereótipo. *A Sogra*.

ABSTRACT: This paper aims to analyze the creation of female figures in *The Mother-in-Law*, by Terence, in order to look into: the role played by women, the silence as mark of power relations between men and women, the embodiment of social values in stereotyped characterisation of female characters and the deconstruction of these stereotypes with critical intent. It starts from the premise that Terence, by playing with the norms that define the feminine, elaborates an accurate analysis of the values of Roman society. This paper is substantiated by the opening in the field of oeuvre significance, which allows an analysis of gaps existent in the speech, the silencing of female figures as well as an enhanced development of related characters. In this regard, we aim to comprehend women's role in Greek society compared with the role performed by women in the play. Hence, analyse female figures characterisation through the development of silences and stereotypes. This study is based on works by Margot Berthold (2001), Francisco de Oliveira (2006), Antonio Melo (2009), Aline Bragion (2016), Eni Orlandi (2007), among other scholars. *The Mother-in-Law*, by Terence, stands out because of its women's revaluation, a bias towards deconstruction of negative images created around female figures and a tendency to misogyny criticism.

KEYWORDS: *Female figure; Silence; Stereotype; The Mother-in-Law.*

INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo investigar a construção da figura feminina na peça *A*

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras, pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Atualmente, Professora na rede Municipal de Ensino de Maringá (SEDUC). Atuou como Professora Colaboradora (CRES) do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), campus de Campo Mourão, na área de Teoria Literária e Literatura Brasileira até dezembro de 2019. Mestre em Letras (UEM, 2017), tendo como área de concentração: Estudos Literários. Graduada em Pedagogia pela Universidade Internacional do Paraná (Uninter, 2018). Graduada no curso de Letras - Literaturas Correspondentes pela Universidade Estadual de Maringá (UEM, 2012). *Orcid:* <http://orcid.org/0000-0002-5654-7908>.

Sogra, de Terêncio. A peça tem como pano de fundo o contexto social romano do século II a.C. e representa questões ligadas ao feminino com o intuito suscitar indagações sobre o papel da mulher na sociedade romana. Desse modo, objetiva-se compreender o papel desempenhado pelas mulheres na peça e analisar a inserção de valores da sociedade romana na composição das personagens femininas, mediante o uso de silêncios e estereótipos. Esse caminho analítico justifica-se, pois em *A Sogra* a construção de silêncios indica a ocorrência de sentidos que não são ditos ou que são silenciados pelos discursos, impedidos de ocorrer e, conseqüentemente, indicam as relações de poder estabelecida entre homens e mulheres. Além disso, o uso de estereótipos, na composição das personagens femininas da peça, introduz valores tradicionais da sociedade romana para na sequência problematizá-los à medida que as personagens defendem suas individualidades.

O estudo d'*A Sogra* justifica-se, portanto, por apresentar uma visão da mulher que se perpetua na atual sociedade brasileira. A análise parte da premissa de que Terêncio deve ser reconhecido como representante do seu mundo social e seu teatro como resultado estético desse contexto, que busca pontuar aspectos e criticar questões de âmbito sócio-histórico. Segundo Margot Berthold (2001, p. 147), Terêncio era “bárbaro de nascimento”, sendo “trazido a Roma como escravo”, mas mediante seu talento com as palavras e para o teatro, obteve reconhecimento de seu senhor, que lhe concedeu a emancipação ainda quando jovem.

Roma necessitava desenvolver a erudição de seu povo depois de um contexto de guerras e, assim, mira “o mundo helênico procurando cultura e arte” (SANTOS, 2012, p. 178). Plauto e Terêncio buscaram na Comédia Nova grega, que tem como mestre Menandro, modelos para a Comédia Latina. De acordo com Berthold (2001, p. 129), a força da Comédia Nova “reside na caracterização, na motivação das mudanças internas, na avaliação cuidadosa do bem e do mal, do certo e do errado” e, com isso, renuncia a sátira, principal característica da Comédia Antiga².

Plauto imprimiu ao modelo grego uma “refinada urbanicidade” ao retirar deste as “cenas mais eficazes” para uma “comédia de situações robustas”, repleta de “elementos farsescos e chistes burlescos” (BERTHOLD, 2001, p. 144). O comediógrafo passou a fazer uso de *contaminatio*³ e, dessa forma, moldou seu estilo ao público e ao gosto da época. Já Terêncio buscou em suas comédias criar um estilo mais refinado e adequado às novas demandas artísticas, embora também recorra ao uso da contaminação. A *Sogra*, por exemplo, é resultado de duas peças existentes, sendo elas: *Hecyra*, de Apolodoro e *Epitrepontes*, de Menandro (GODOI, 2011, p. 82).

O teatro terenciano surgiu setenta e cinco anos após o de plautino e teve apoio, bem como reconhecimento do Círculo dos Cipiões, grupo intelectual do qual era integrante. A obra terenciana é composta por seis peças: *Andria*, *O Eunuco*, *O carrasco de si mesmo*, *Formio*, *Os irmãos* e *A Sogra* (RODRIGUES; MELLO, 2005).

Suas comédias destacaram-se na sociedade romana em virtude do aprimoramento da linguagem, ao utilizar o discurso empregado pela nobreza, da caracterização psicológica das personagens, a partir de uma perspectiva humanística, e do desenvolvimento reflexivo das ações. De acordo com Santos (2012, p. 179), o estilo rebuscado de Terêncio acabou,

2 De acordo com Santos (2012, p. 176), a Comédia Clássica divide-se em três momentos distintos, isto é, na Comédia Antiga, na Comédia Média e na Comédia Nova. A primeira tem como mestre Aristófanes, da segunda tem-se pouca informação, devido à escassez de materiais completos, e a terceira tem Menandro como seu principal expoente.

3 Cardoso (2008, p. 17) aponta, com base em Beare (1964), que “embora haja controvérsia a respeito do que seria” exatamente *contaminatio* ou contaminação, presume-se que seja um termo utilizado para indicar “quando um teatrólogo se vale de dois originais diferentes para a composição de uma única obra”.

por vezes, privando a comédia do riso e da ação, fato que não agradou grande parte do público da época, acostumado ao riso fácil dos jogos cênicos.

O seu estilo refinado, helenizado, que preferia o diálogo gracioso e a sintaxe poética, entrava em conflito com a preferência da maior parte do povo pelas farsas grotescas e rudes. Este abismo estético, portanto, parece ser o maior responsável pela pouca aceitação de Terêncio junto ao grande público romano, ficando o louvor da sua obra restrito à burguesia de então. (SANTOS, 2012, p. 179)⁴

Terêncio privilegia a ação verbal em detrimento da ação cênica e, conseqüentemente, passa a exigir um espectador/leitor atento aos sentidos e crítico diante das ações representadas. A dança e a música, recursos da comédia, cedem lugar à palavra. Para Rodrigues e Mello (2005, p. 109), Terêncio atingiu em *A Sogra* o “ápice de sofisticação” ao trabalhar “excessivamente, a ação verbal”.

A comédia *A Sogra* desenvolve-se, sobretudo, pelo diálogo das personagens e pela instância narrativa. Esta última é marcada pelos monólogos de Sóstrata, Pânfilo e Báquis, que narram às ações ocorridas fora de cena e têm caráter explicativo, bem como pelo “à parte”, que revela em segredo o pensamento das personagens ao espectador/leitor. De acordo com Santos (2012, p. 182-3), o emprego do monólogo e do à parte são características da Comédia Nova, que buscam direcionar o discurso das personagens ao público/leitor, de modo a explicar, narrar e omitir acontecimentos e comentários. Portanto, as ações representadas são escassas, e como resultado tem-se a predominância do enunciado verbal sobre as ações das personagens, visto que o interesse do teatro terenciano recai no “comportamento do homem nas suas relações humanas e sociais” (SILVA, 1996, p. 14).

Em *A Sogra* apresenta-se como conflito dramático o afastamento inesperado de Filúmena da casa de sua sogra, para se refugiar na de seus pais, logo após a viagem de seu marido – Pânfilo – a negócios. O enredo da comédia se desenvolve a partir da suspeita de Parmenão, embora sem provas, de um possível desentendimento entre Sóstrata e sua nora Filúmena. Ao saber do caso, Laques – que vivia mais no campo que na cidade – vem tomar satisfações da esposa Sóstrata e resolver o mal-entendido. Esta se defende das acusações que lhe são lançadas, mas é incompreendida pelo marido.

Quando Pânfilo regressa de viagem é informado, pelo escravo Parmenão, dos acontecimentos e ao se aproximar da casa dos pais de Filúmena ouve gemidos e uma agitação no interior da casa; o jovem angustiado com o estado de saúde da esposa resolve entrar na residência para sair logo após, completamente transtornado. A partir do monólogo, Pânfilo narra o ocorrido no interior da casa, isto é, o momento em que tomou conhecimento da real condição de Filúmena: prestes para dar à luz. Conta também a vergonha que sentiu e o desespero de Mírrina que esconde de todos, inclusive do marido, a verdade.

Mírrina revela a Pânfilo que a gravidez de Filúmena é decorrente de um estupro anterior ao casamento e que embora não fosse possível reconhecer o rosto do agressor, este levou durante disputa o anel que sua filha portava, o qual possibilitaria um futuro reconhecimento. Mas diante da situação, Mírrina implora ao genro sua cumplicidade sobre este infortúnio e que assuma a paternidade da criança, mantendo assim a aparência social. Pânfilo promete sigilo, mas resiste em assumir a criança e em acolher novamente a esposa, visto que não tocou em Filúmena quando casados. Essa revelação era do conhecimento de Parmenão e, conseqüentemente, inviabilizava o pedido de sua sogra.

Como subterfúgio, Pânfilo recorre a seu amor filial por Sóstrata ao invés do matrimo-

4 O teatro de Terêncio foi reconhecido *a posteriori*, tendo suas obras estudadas na “Educação Básica”. Conforme Pimentel (2006, p. 376), esse fato explica a “abundância das reminiscências e a familiaridade” como o texto terenciano que se percebe em muitos autores latinos clássicos como, por exemplo, Cícero, Horácio, Ovídio, Quintiliano.

nial, mas Sóstrata, em resposta a esta predileção, renuncia a sua vida na cidade, para retornar ao campo, de modo a não atrapalhar o casamento do filho e afasta-se sem conhecer a verdade. Contudo, Pânfilo segue relutante em assumir esposa e filho, o qual não é mais segredo para Fidipo (sogro) e Laques (pai), que passam a desconfiar de que a obstinação de Pânfilo tenha outro motivo, o qual atenderia pelo nome de Báquis, meretriz com quem tinha envolvimento antes do casamento. Pânfilo nega o raciocínio do pai, entretanto para Laques o “não” serve apenas para confirmar sua constatação.

Para comprovar sua teoria, Laques chama Báquis para conversar, com o intuito de dissuadi-la sobre seu filho. Contudo Báquis confirma que rompeu seu relacionamento com Pânfilo logo após seu casamento. Laques, não convencido, solicita que Báquis, como prova de sua inocência, jure seu afastamento diante de Mírrina e Filúmena. Embora relutante Báquis aceita o desafio e entra na casa de Fidipo. Ao retornar à cena mostra-se satisfeita e narra, por meio do monólogo, que Mírrina reconheceu seu anel, presente dado por Pânfilo, como sendo o anel que Filúmena havia perdido na briga com o estuprador. A partir do reconhecimento, Báquis compreende que Pânfilo é então o agressor desconhecido. Por fim, cabe a ela restituir a honra de Filúmena, comprovar a legitimidade da criança e devolver a Pânfilo sua esposa e filho. No entanto, essas revelações não serão de conhecimento de todos, ficando somente entre Báquis, Pânfilo e Mírrina.

Nota-se que *A Sogra* rompe com o enredo habitual da Comédia, ao não terminar em casamento, pelo contrário, inicia-se com Pânfilo e Filúmena já casados e com o estremecimento dessa relação. A ação de Filúmena põe em jogo normas e padrões que caracterizam o feminino, isto é, relativos ao papel da esposa da sogra e da meretriz. Walter Medeiros (1997, p. 11) destaca que a peça expõe o drama da incompreensão e do isolamento, bem como, revela os males insuperáveis como “o peso das convenções sociais, os juízos sumários ou pré-fabricados, os tabus, o autoritarismo, a ingratidão, a memória curta”.

Os cinco atos da peça desenvolvem-se na tentativa de descobrir o motivo do afastamento de Filúmena, de modo a restabelecer o casamento e a manter as convenções sociais. O desenvolvimento desse conflito é marcado por desencontros, revelações, peripécias e reconhecimento. Para Aristóteles (2004, p. 57), no capítulo XI da *Poética*, o reconhecimento “é a passagem da ignorância para o conhecimento” e há, pelo menos, cinco tipos de reconhecimento, sendo eles ocasionados por sinais, pelo poeta, pela memória, pelo raciocínio e pelas ações. Percebe-se, pois, que Terêncio importa os recursos da tragédia grega para a comédia.

Em *A Sogra* o reconhecimento destaca-se, primeiro, por ocorrer fora de cena, sendo narrado por Báquis em seu monólogo e, segundo, por romper com o tradicional, como aponta Mírrina ao narrar as circunstâncias do estupro. Segundo a personagem, quando violentada, Filúmena “não conseguiu reconhecer, na escuridão, o rosto do assaltante nem lhe tirou objeto algum com que pudesse, depois, reconhecer quem era. Ele, sim, é que arrebatou à moça, antes de se ir embora, um anel que ela tinha no dedo” (TERÊNCIO, 1997, p. 97).

De acordo com Bragion (2016, p. 110) é, normalmente, a vítima “quem toma do agressor um objeto que possibilita o reconhecimento”. Na peça, em contrapartida, é o agressor que se apodera do anel. E ao presentear Báquis com a joia irá, inconscientemente, gerar o reconhecimento, que ocorre através da identificação do objeto perdido, do raciocínio da meretriz, que relembra a noite em que ganhou o anel e em que Pânfilo confessa seus atos e, por fim, do relato de suas descobertas.

Conforme Santos (2012, p. 185), *A Sogra* absorve algumas tendências da Comédia Nova e refuta outras, visto que Terêncio não segue o “projeto da Comédia Nova tal e qual

como foi originado na Grécia” e opta por um caminho de “aprimoramento estético e vocabular”. Dentre as características da Comédia Nova, que se apresentam na peça, tem-se: a estrutura em cinco atos; o final feliz; a revelação da verdadeira identidade das personagens, Pânfilo como transgressor; o conflito amoroso; o casamento arranjado, interessado no dote da noiva e no acordo entre famílias; a viagem como um agravante no conflito, pois sem o deslocamento de Pânfilo não existiria dúvida sobre a paternidade da criança e sobre o rompimento entre nora e sogra etc. (SANTOS, 2012). Por outro lado, *A Sogra* destoa desses aspectos pelo teor do Prólogo, que assume um caráter polêmico e persuasivo – ao invés de orientador – sobre as encenações da peça não frutíferas e a complacência pela nova encenação, bem como pela análise reflexiva das ações das personagens e pelo modo crítico que desenvolve temas já consolidados pela tradição, isto é, violência sexual⁵, papel da mulher, convenções sociais, dentre outros aspectos.

A partir do título da comédia, pode-se supor que a peça irá dialogar sobre questões ligadas à figura feminina, especialmente, a sogra, que de antemão carrega socialmente uma caracterização negativa. Contudo, o conflito dramático não se centra em Sóstrata, mas na figura de Filúmena (esposa), que não aparece em cena e, por isso, necessita de Báquis (meretriz), figura-chave para a resolução do conflito. Com base nisso, pode-se compreender que o título rompe com o assunto da peça, visto que evidencia a figura da sogra, para trabalhar outras: esposa e meretriz, isto é, figuras femininas.

Nesse sentido, interessa investigar a construção das figuras femininas em *A Sogra*, de modo a compreender o papel da mulher na sociedade grega e romana e o papel desempenhado pelas mulheres na peça. Caminho este, que permite analisar como os valores da sociedade romana se manifestam na caracterização das figuras femininas mediante à construção de silêncios e de estereótipos. Mediante análise busca-se apontar como Terêncio ao privilegiar a figura feminina joga com os valores da sociedade romana que as caracteriza. Para esse estudo, recorre-se como referencial teórico Margot Berthold (2001), Francisco de Oliveira (2006), Antonio Melo (2009), Aline Bragion (2016), Eni Orlandi (2007), dentre outros.

Figuras femininas: silêncio e estereótipo

Para uma análise da figura feminina em *A Sogra* é necessário deter-se, primeiramente, nas sociedades grega e romana e em como a caracterização social dessa figura se expressa no teatro terenciano. O retorno à Grécia é devido à influência que o teatro grego desempenha sobre o teatro romano, sendo este “herdeiro do grego” (BERTHOLD, 2001, p. 139). Terêncio é um exemplo dessa influência, ao buscar no grego Menandro modelos para a sua Comédia Nova. Além da incorporação de modelos, presume-se também um compartilhamento de valores e de costumes, os quais irão influenciar diretamente na organização da sociedade romana.

Margarida de Carvalho analisa, no texto *A mulher na comédia antiga: A Lisístrata de Aristófanes* (1996, p. 32), o papel secundário atribuído à mulher na sociedade ateniense

5 A violência sexual era tema comum nas comédias gregas e romanas, motivados pelas festividades, nas quais normas eram quebradas e havia um consumo excessivo de bebida alcoólica, conseqüentemente, essas cenas eram retratadas como incidentes cômicos. Contudo, de acordo com Bragion (2016, p. 108), Terêncio “rompe com as tradições do estupro na Comédia Nova e o apresenta da pior maneira possível, mostrando-a como um ato violento, que traz conseqüências sérias para a vítima”. Essa perspectiva fica evidente nas descrições de Báquis e Mírrina, que revelam que o abuso ocorreu na rua, sem sinais de festividades e foi marcado pelo confronto físico entre agressor e vítima. Para a autora, Terêncio recorre a “personagens femininas, cuja perspectiva difere radicalmente da visão demonstrada por personagens masculinas, como meio de dar voz a tal crítica” (BRAGION, 2016, p. 108).

ao destacar que “no imaginário do homem grego, a mulher é um ser inferior que não deve ser comparada ao homem ou a qualquer herói”, sendo-lhe atribuída importância somente quando assume os atributos de mãe e esposa, a qual “deveria de ser uma verdadeira protetora do lar”, cuidando da casa, dos criados e, principalmente, mantendo a descendência da família. Nesse sentido, ainda segundo a autora, a mulher na sociedade ateniense desempenha um papel contraditório, pois ocupa “uma posição ‘fora’ da sociedade, ainda que ela seja essencial” para o surgimento do cidadão ateniense (CARVALHO, 1996, p. 33).

Esse apagamento social da mulher na sociedade grega também se expressa na religião, tendo como figura central Zeus, rei dos deuses e dos homens. Além disso, as narrativas míticas e os poemas homéricos são centrados no poderio masculino e na supremacia do varão (MELO, 2009). Criações estas que descrevem a estrutura organizacional da pólis grega.

Os valores gregos aportam em Roma através de sua helenização. A sociedade romana busca na cultura helenística o modelo de ensino para a formação intelectual de seu povo, depois de conquistas bélicas oriundas das Guerras Púnicas. O contexto de guerra, de acordo com Melo (2009, p. 269), acentuou a “visão negativa, porventura excessiva, da figura feminina”, ao considerá-la apenas como objeto de dominação, logo, esse panorama fez “triunfar um paradigma completamente aviltado da figura feminina”.

Segundo Francisco de Oliveira (2006, p. 84), a visão tradicional da mulher na sociedade romana se aproxima de outras “linhas de pensamento” (oriundas da lenda do “Rapto das Sabinas” e de sua caracterização das figuras femininas), que passam a considerar a mulher como: “mediadora de conflitos”, “traíçoeira”, “passiva”, “virgem”, “matrona nobre” e “mulher ou esposa importuna e hostil”. Essa justaposição de características atribuídas à figura feminina reafirma a inferioridade social da mulher, que passa a ser culpabilizada pela sua natureza e por suas ações, mas também expõe uma visão negativa e misógina construída sobre sua imagem. Portanto, tanto na sociedade grega quanto na sociedade romana o homem tem a supremacia sobre a mulher, sendo esta submissa a ele.

Terêncio vivenciou esse contexto de mudanças, marcado pela agitação das Guerras Púnicas, pela difusão da cultura helenística e pelo avanço de novas mentalidades oriundas da plebe. Conhecedor das condições sociais de seu mundo, Terêncio busca para o seu teatro uma perspectiva mais humanizada na construção de suas personagens de modo a respeitar a individualidade dos seres humanos, realizando assim um “estudo de caráter” que não finda na personagem (BERTHOLD, 2001, p. 147). Portanto, segundo Rodrigues e Mello (2005, p. 105), o teatro terenciano “privilegia os conflitos interiores das personagens” e os “dramas criados pelas convenções sociais”.

Em *A Sogra*, o dramaturgo parte de personagens habituais da comédia (sogra, esposa e meretriz) para desenvolver uma análise reflexiva sobre suas ações e pensamentos, com o intuito de contrapô-los aos traços socialmente enraizados. Porém, essa visão humanizadora, a princípio, não foi compreendida pelo público da comédia, pois “entrava em choque absoluto com os preconceitos, as convenções sociais que faziam então da existência humana um tormento” (MELO, 2009, p. 269).

Ao analisar o papel da mulher na sociedade grega e romana, pode-se compreender como o Teatro, representando os valores sociais de sua época, trabalha a questão feminina a partir de temas como casamento, fidelidade, ingenuidade, ambição, virgindade, maternidade, desordem, promiscuidade etc. A imagem tradicional da mulher proporciona ao Teatro, principalmente à Comédia, uma variedade de tipos sociais, sendo estes marcados por preconceitos e traços habituais de misoginia. Todavia, deve-se levar em consideração que “a forma como a mulher é retratada é fundamentalmente pautada na visão masculina

da figura feminina”, devido à hegemonia de poetas cômicos (BRAGION, 2016, p. 62). Além disso, a posição que a mulher ocupa dentro da comédia é decorrente do pensamento misógino, predominante desde a Antiguidade Clássica.

O papel que a mulher ocupa na comédia vincula-se ao ambiente doméstico, à função de esposa e mãe, à necessidade de adquirir ou manter seu status social⁶ e à relação conflituosa com os homens. *A Sogra* não se distancia desses aspectos, visto que a comédia se desenvolve entre ambientes domésticos, isto é, em torno das casas de Laques, Fidipo e Báquis, sendo então composta por três núcleos sociais: a família de Laques, a família de Fidipo e as prostitutas (GODOI, 2011, p. 83). Além disso, a mulher tem função de manter a proteção do lar, de cuidar da casa, dos criados e de evitar a difamação da família. Desse modo, o afastamento de Filúmena acaba por indicar o malogro da sogra e o ultraje à família, como apontados pelo discurso de Laques:

Tu, que me desonras a mim e a ti e à família, preparas a desgraça do teu filho e, ainda por cima, fazes que os parentes se tornem, de amigos que eram, em inimigos?... Eles, sim, que consideraram o nosso rapaz digno de lhe confiarem a filha?... Tu és a única pessoa que se levanta a perturbar as coisas com a tua desfaçatez! (TERÊNCIO, 1997, p. 51)

(...) Tu eras a única pessoa que estava em casa: / de indicador espetado / é sobre ti que recai toda a culpa, unicamente, Sóstrata. Com as tarefas cá de casa é que te devias preocupar, já que das outras preocupações vos libertei eu. (TERÊNCIO, 1997, p. 53)

Os excertos são marcados pelo autoritarismo e pela misoginia e caracteriza Sóstrata como sogra má e esposa importuna, logo, evidencia a superioridade do homem em relação à mulher, sendo esta sempre culpada. De acordo com Francisco de Oliveira (2006, p. 83), “o tema da misoginia na obra de Terêncio testemunha as fraturas e conflitos existentes na sociedade do seu tempo”.

A relação conflituosa entre homens e mulheres é tematizada tanto na relação de Laques e Sóstrata como na de Fidipo e Mírrina, embora de maneiras distintas. Por exemplo, a relação de Laques é marcada pelo preconceito e autoritarismo, já a de Fidipo destaca-se pela tentativa de reaver o poderio masculino perdido, visto que Mírrina dá as ordens em sua casa. Portanto, a guerra entre os sexos é tema relevante para a Comédia Nova, visto que evidencia a “posição da mulher em relação ao homem na sociedade greco-romana antiga” (LAZARO, 2014, p. 13).

As mulheres desempenham um papel central em *A Sogra*. Elas representam os papéis mais significativos, sendo imprescindíveis para o desenvolvimento dos acontecimentos e das ações. Além de Sóstrata, Báquis e Filúmena, Mírrina, Filotis e Sira desempenham papéis relevantes na construção da figura feminina. Contudo esse protagonismo feminino é contraposto à perspectiva masculina que acusa, silencia, objetifica e julga através das convenções sociais esse protagonismo.

O discurso masculino busca estabelecer as relações de poder, reproduzir os costumes e os preconceitos sociais e caracterizar a figura feminina através da visão tradicional. Segundo Rodrigues e Mello (2005, p. 102), a incorporação desse discurso na peça decorre, pois, não se tem apenas “uma única voz que enuncia”, mas “várias vozes”, as quais não se ouvem, “não respondem umas as outras, apenas falam”. Walter de Medeiros (1997, p. 16) corrobora essa questão ao afirmar que, em *A Sogra*, “as pessoas caminham, parece que se encontram, parece que se falam, mas não se ouvem, não se entendem”, visto que “ninguém é capaz de ler as palavras na boca dos outros”. Logo, pode-se compreender que

6 Segundo Bragion (2016, p. 62), as mulheres no contexto da Comédia Nova grega e romana precisavam “obter em algum momento o afeto dos homens para terem o sustento ou *status* pretendidos, fossem elas casadas (*matronae*), ou meretrizes (*meretrices*)”.

o verdadeiro sentido não está nas palavras, mas no silêncio.

O silêncio não é o nada, o vazio, a ausência de palavras ou sons, mas sim a vazão dos sentidos (ORLANDI, 2007, p. 29). Em *A Sogra*, a construção de silêncios aponta para sentidos que não são ditos, mas compreensíveis através das lacunas do dizível, bem como para discursos que não podem ser ditos. O silêncio apresenta-se, então, como caminho para investigar a inferioridade social da mulher e as relações de poder estabelecida entre homens e mulheres na peça em questão.

Eni Orlandi, na obra *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (2007), parte da concepção de que o silêncio é um significante por natureza, ele movimenta sentidos sem palavras e mediante às palavras. A autora reconhece que o silêncio foi colocado em segundo plano em detrimento da palavra, embora este tenha surgido antes desta. Assim sendo, as palavras saem do silêncio para significar enquanto o silêncio significa por si só. Além disso, “as próprias palavras transpiram silêncio”; ele as “atravessa” de modo a dar sentido ao dizível, a mostrar que o “sentido pode ser sempre outro” ou, ainda, que o “mais importante nunca se diz” (ORLANDI, 2007, p. 11 e 14).

A linguista considera duas grandes divisões nas formas do silêncio: “silêncio fundador” e “política do silêncio” (ORLANDI, 2007). O primeiro é “aquele que existe nas palavras, que significa o não dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar” (ORLANDI, 2007, p. 24). O segundo divide-se em “silêncio constitutivo”, o processo de apagamento na escolha de determinadas palavras em detrimento de outras, visto que o sujeito ao dizer, “estará, necessariamente, não dizendo ‘outros’ sentidos”, e em “silêncio local” ou “silenciamento”, isto é, o discurso proibido, censurado em determinadas conjunturas (ORLANDI, 2007, p. 53).

Terêncio com seu refinamento da linguagem elaborou uma comédia marcada por sutilezas, ironias finas e pela abertura do campo de significação. Em *A Sogra* pode-se analisar a ocorrência das espécies de silêncio designadas por Orlandi (2007). O silêncio fundante é perceptível pela abundância de reticências nos discursos, o que marca uma pausa significante e uma ampliação dos sentidos. Destaca-se, como exemplo, as palavras de Parmenão a Pânfilo, quando este indaga sobre o que o escravo está a lhe esconder e este responde: “Tua mulher... Filúmena... andava com uns tremores de febre... Não sei... foi o que me disseram... Agora se é verdade... não sei” (TERÊNCIO, 1997, p. 65). Esse breve discurso apresenta seis vezes o uso de reticência e mostra a insegurança de Pânfilo sobre a informação que repassa, visto que o afastamento de Filúmena é um mistério a todos.

O silêncio constitutivo é compreensivo no monólogo de Pânfilo, disposto no terceiro ato, o qual narra o ocorrido no interior da casa de Fidipo, bem como a revelação de que sua esposa foi atacada por um mal diverso daquele que descobriu. Em suas palavras: “Quando cheguei lá dentro, logo percebi a doença que ela tinha. Pobre de mim!... Nem a situação dava margem alguma que permitisse ocultações nem Filúmena podia lamentar-se com gemidos diversos daqueles que o seu estado aconselhava” (TERÊNCIO, 1997, p. 73). Nota-se que o discurso é marcado por lamentos, pausas, reticências e não ditos, que buscam sugerir a gravidez de Filúmena e os gemidos do parto. A linguagem sugestiva destaca-se também na forma como apresenta indícios do parto de Filúmena, o qual ocorre fora de cena.

O silenciamento é a forma mais evidente de silêncio, perceptível no cerceamento e na proibição do discurso. E em *A Sogra* todas as personagens femininas são de algum modo silenciadas. De acordo com Orlandi (2007, p. 29), o silenciamento insere todas as questões que se relacionam a “‘tomar’ a palavra, ‘tirar’ a palavra, obrigar a dizer, fazer calar, silenciar etc.”. Busca-se, sobretudo, analisar as ocorrências desse silêncio no

discurso das personagens femininas e a imposição de silêncio à Filúmena.

As ocultações e recortes podem ser bem marcados no discurso ou somente compreendidos quando levado em consideração o contexto social da obra. Isso porque a materialidade significativa do silêncio é derivada do método histórico discursivo, pois “sem se considerar a historicidade do texto, os processos de construção dos efeitos de sentidos, é impossível compreender o silêncio”, visto que ele não apresenta “**marcas** formais”, mas “**pistas, traços**”, que se mostram através de “fissuras, rupturas, falhas”, logo, “é a historicidade inscrita no tecido textual que pode ‘devolvê-lo’, torná-lo apreensível, compreensível” (ORLANDI, 2007, p. 45-46 e 58).

Em *A Sogra* é possível compreender o silêncio de Filúmena e Mírrina, as quais se calam por medo da opressão social, da desonra que sofreriam na sociedade de seu tempo. Assim, Filúmena cala-se frente à sogra e à sociedade, revelando apenas seu segredo à mãe. O peso desse silêncio é evidenciado no discurso de Parmenão: “Se por acaso Sóstrata se aproximava da rapariga para conversar, ela evitava logo o seu olhar, não a queria ver. Por fim, como não conseguia aguentar mais, finge que foi chamada para ao pé da mãe, para uma cerimônia religiosa; e vai-se” (TERÊNCIO, 1997, p. 48). Seu silêncio expressa medo, vergonha, opressão e como saída resta-lhe o isolamento.

Decididamente o silêncio é incômodo, inquietante; sentença que é trazida pela mão inefável da consciência e nos resume numa só palavra, a mesma do silêncio prenhe de toda vida. Assim como a liberdade, o silêncio é um “peso”, porque é uma tomada de posição. (SCIACCA, 1967, p. 34)

Filúmena sustenta seu silêncio ao retirar-se de cena, mas este também lhe é imposto pela sua mãe que a reprimenda: “Cala-te, por quem és, filhinha!...” (TERÊNCIO, 1997, p. 64). A breve fala de Mírrina vinda do interior da casa de Fidipo e entremeada a outros discursos pode passar despercebida, embora seja carregada de sentido. Ela exige o silenciamento de Filúmena lembrando-lhe da sua posição social, logo, a jovem deve silenciar as dores do parto para não manchar a reputação de sua família. Assim sendo, a construção dessa personagem chama atenção pelo fato de que não aparece em cena, mas está presente nos discursos. Terêncio, ao optar pelo distanciamento da personagem, desdramatiza o abuso sofrido e, com isso, emprega-lhe uma perspectiva negativa, de modo a problematizá-lo.

A partir da materialidade histórica do silêncio, pode-se destacar em *A Sogra* um silenciamento da voz feminina em proveito da masculina. Por exemplo, o momento mais significativo da peça é narrado por Pânfilo, que reproduz o discurso de Mírrina ao relatar a ocorrência do estupro; logo, pode-se perceber a credibilidade do discurso masculino e a manifestação das relações de poder (TERÊNCIO, 1997, p. 74-5). Também por essas relações, tem-se o silenciamento de Filotis por parte do soldado com quem tinha envolvimento, este buscava restringir seu discurso a “coisas que ao tipo agradassem” e proibia-lhe de “falar senão por conta, peso e medida” (TERÊNCIO, 1997, p. 40).

Segundo Orlandi (2007, p. 80), o autoritarismo “procura impor (pelo poder, pela força) um sentido só para toda a sociedade”. Por exemplo, o discurso acusatório de Laques, já destacado acima, desconsidera a inocência da esposa frente à um conjunto de normas que atribui à figura da mulher a carga dos incidentes domésticos e à sogra uma imagem controladora e maléfica.

O discurso de Sóstrata é marcado pelo questionamento e pela incerteza, conforme pode-se notar no trecho: “Triste de mim!... Mas porque serei agora acusada?... Não sei!... / Laques **com uma casquinada maligna**: “Ah sim, tu, logo tu, não sabes?... / Sóstrata

candidamente: Não...” (TERÊNCIO, 1997, p. 51). O discurso interrogativo de Sóstrata não responde as acusações diretas do marido, pois estas estão carregadas de fatores culturais e de misoginia, como neste trecho em que Laques afirma: “Uma velha a armar desavenças com uma garotinha!... Não tens vergonha?!... **Perante o silêncio conformado de Sóstrata, insiste com intimativa** Não me vais dizer que a culpa é dela?” (TERÊNCIO, 1997, p. 53). Dessa forma, resta a Sóstrata silenciar-se diante de uma visão ideológica que não consegue desconstruir, embora tente desvencilhar-se dela indo para o campo. De acordo com Rodrigues e Mello (2005, p. 117), a desconfiança sobre o discurso na peça ocorre, “porque as personagens recebem as palavras das outras personagens com um juízo de valor prévio”.

O afastamento de Sóstrata corrobora sua inocência, embora também revele sua submissão em relação ao homem. Diante do sentimento amoroso de Sóstrata para com o filho, Laques busca reafirmar sua autoridade dando ordens, no trecho abaixo, de modo a reprimir as ações da esposa.

Laques *secamente*: Trata então de ir daqui para o campo: que lá eu te aturarei a ti e tu a mim.

Sóstrata *com um breve suspiro*: Tenho essa esperança, realmente.

Laques *mais de rijo*: Pois então vai lá para dentro e amanhã as coisas que hão-de seguir contigo.

Sóstrata *tem um movimento de hesitação (ia despedir-se do filho?), mas o marido atalha as expansões*

Laques: Disse!

Sóstrata *baixando a cabeça*: Vou fazer como mandas.

Entra imediatamente em casa.

(TERÊNCIO, 1997, p. 101)

O diálogo e as rubricas evidenciam a submissão e o silenciamento de Sóstrata diante do marido, bem como sugerem a hesitação da mulher, que é rapidamente cerceada por Laques. Desse modo, compreende-se que há sentidos que são silenciados pelos discursos, impedidos de ocorrer, vistos como uma ameaça. Todavia, conforme Susan Sontag (1987, p. 18), “o silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo”.

Segundo Orlandi (2007, p. 74), “o silêncio trabalha assim os limites das formações discursivas, determinando consequentemente os limites do dizer”, ou seja, o “poder-dizer”. Esses limites são bem marcados no final da peça, quando tem-se a descoberta de Báquis silenciada por Pânfilo. Este investiga se Báquis revelou a verdade para Laques, ela confirma que não e, meticulosamente, Pânfilo afirma: “Nem é preciso. Por isso te recomendo silêncio absoluto. É bom que não aconteça como nas comédias – onde todos ficam a saber tudo. Aqui, os que precisavam de vir a saber, sabem; os que não tinham o direito de saber, não sabem nem ficarão a saber” (TERÊNCIO, 1997, p. 134). O discurso metateatral de Pânfilo joga com as características da comédia para justificar que a verdade é para poucos, logo, não pode ser dita. Portanto, a real compreensão do enredo, com exceção de Pânfilo, é de conhecimento exclusivo das mulheres, isto é, Filúmena, Mírrina e Báquis. Fato que evidencia uma crítica ao poderio masculino e a suas suposições infundadas.

Aline Bragion destaca, com base em James (1998), que a forma como Terêncio “dá voz às personagens femininas, permitindo que expressem seus sentimentos acerca das circunstâncias e injustiças de que são vítimas” (BRAGION, 2016, p. 135). Como evidente

7 Vale destacar que o Teatro Antigo não faz uso de rubricas, sendo a fala das personagens norteadora da ação encenada. No entanto, para este estudo opta-se por utilizar a tradução de Walter de Medeiros, que recorre às rubricas de modo a evidenciar todos os sentidos da ação no texto teatral.

no discurso de Sóstrata, que reconhece o preconceito arraigado a sua figura, no de Mírrina, que narra a injustiça cometida contra sua filha, e no de Báquis que, através de uma ação altruísta, avalia seus sentimentos por Pânfilo.

Báquis, além de ser silenciada, sofre preconceito social arraigado à figura da meretriz. Logo, era inaceitável sua presença em casas de família e o diálogo em público com homens casados. Segundo Orlandi (2007, p. 74-75 e 79), a censura “afeta, de imediato, a identidade do sujeito”, proibindo-lhe de “ocupar certos ‘lugares’, ou melhor, proíbe certas ‘posições’ do sujeito”. Todavia a retórica de dominação gera em contrapartida o discurso da resistência e é através dele, que Báquis defende sua individualidade ao enfrentar a censura de Fídipo e a acusação de Laques.

As figuras femininas, portanto, estão diretamente ligadas às questões como casamento, guerra dos sexos, honra familiar e normas sociais, com efeito, acabam por ser silenciadas por estas convenções. Nesse sentido, o silenciamento tem um papel relevante na construção das personagens femininas em *A Sogra*, visto que evidencia as relações de poder entre homens e mulheres e a posição social da mulher em uma sociedade patriarcal e misógina. Além do silêncio, a construção de estereótipos contribui para a análise da figura feminina na comédia *A Sogra*, bem como na sociedade romana.

Terêncio constrói, cuidadosamente, a imagem de esposa, sogra e meretriz na composição das personagens femininas. No teatro, as personagens são descritas por meio do diálogo e sua caracterização é proveniente de três modos diversos. Primeiro pelo que a personagem revela sobre si mesma, segundo pelo que a personagem faz, suas ações e terceiro, pelo que os outros dizem sobre a personagem (PASCOLATI, 2009, p. 100 a 104). Dessa forma, é relevante analisar como Terêncio caracteriza, de início, as personagens femininas pelo discurso do outro. Por exemplo, o diálogo inicial entre as *heteras* Filótis (jovem) e Sira (idosa) serve para estabelecer o estereótipo da meretriz aproveitadora, que “esfola todo e qualquer” um que lhe “caia debaixo das unhas” (TERÊNCIO, 1997, p. 36). Parmenão usa desse mesmo discurso para caracterizar a figura de Báquis, assim afirma que a meretriz quando viu Pânfilo “descomprometido com ela... tornou-se logo muito fria e mais exigente” (TERÊNCIO, 1997, p. 46). Levando isso em consideração, Parmenão constrói um paralelo entre a imagem de Báquis e Filúmena, de modo ao explicar as escolhas amorosas de Pânfilo.

... A esposa – como convém a uma pessoa de coração liberal –, discreta, acomodada, suportava os desgostos e todas as desfeitas que lhe fazia o marido: e encobria as ofensas.

Filótis está aborrecida com o elogio de Filúmena, mas evita lançar uma glosa injusta. Parmenão, por seu turno, abstém-se de desenvolver o contraste direto, que teria em mente, com a atitude de Báquis.

O coração de Pânfilo viu-se tolhido de um lado pela brandura da esposa, vencido por outro pelas ofensas de Báquis. E foi assim que, pouco a pouco, se despreendeu de Báquis e transferiu para aqui o seu amor. (TERÊNCIO, 1997, p. 46-47)

Com base no excerto, fica evidente a contraposição da imagem dessas duas personagens, pautada nos estereótipos da boa esposa, fiel, submissa e da meretriz má e inconveniente. Desse modo, Parmenão apresenta papel relevante na caracterização das personagens femininas, visto que introduz uma visão tradicional da mulher, de modo a reforçar arquétipos, como no momento em que busca justificar o desentendimento entre Filúmena e Sóstrata.

As crianças, umas com as outras, quantas zangas não arranjam – por umas culpas de

cacaracá!... E porquê?... Porque o miolo que as governa ainda não tem solidez. Pois o mesmo se passa com aquelas mulheres: são mais ou menos como crianças de fraco juízo. Se calhar, bastou uma palavra apenas, lá entre elas, para fomentar esta desavença. (TERÊNCIO, 1997, p. 62-63)

Vale-se da ingenuidade da criança para estabelecer uma relação com a ausência de juízo ou noção por parte da mulher, com isso, reforça o arquétipo da ingenuidade da figura feminina reproduzido, amplamente, durante séculos. Além dos discursos de Sira e Parmenão, tem-se uma caracterização ampla da figura feminina, para restringir-se a de Sóstrata, no discurso acusatório de Laques:

Em nomes dos deuses e dos homens!... Mas que súcia é esta?... Que conchavo é este?... Será possível que todas as mulheres tenham os mesmos caprichos e as mesmas embriaguezes – todas!... E não se encontre uma sequer que se afaste um pouco das outras em matéria de feito?... Por isso é que, de perfeito acordo, todas as sogras têm um azar danado às noras. Para fazerem pirraça aos maridos, é a mesma teimosia, igual casmurrice... foi na mesma escola, que parece-me a mim, que todas se doutrinarão para a malvadez. E nessa escola, se é que existe, esta fulana é a mestra – tenho a certeza. (TERÊNCIO, 1997, p. 50)

O pensamento misógino de Laques caracteriza Sóstrata como importuna, malvada, e apodera-se do estereótipo de sogra má para culpabilizá-la pelo afastamento de Filúmena. Então, tem-se mediante uma perspectiva predominante masculina a caracterização das três personagens femininas centrais da peça, a princípio, como esposa fiel, meretriz exigente e sogra má. Contudo, essa caracterização será contraposta pelo que essas personagens falam sobre si mesmas e, principalmente, por suas ações. Segundo Bragion (2016, p. 88-9), as cinco cenas do terceiro ato “são responsáveis por expor o caráter de algumas personagens, assim como, conforme já vinha acontecendo desde as cenas anteriores da comédia, desconstruir imagens inicialmente fixadas”.

Sóstrata afiança no discurso, mais precisamente em seu monólogo, sua inocência, bem como reconhece a má fama atribuída à figura da mulher e defende sua identidade fora desse estereótipo construído socialmente.

O céu nos valha!... É bem verdade: nós todas, como igual injustiça, somos malvistas dos nossos maridos – por culpa de umas poucas que fazem que todas nós pareçamos dignas de castigo. O meu marido faz-me agora uma acusação: e, no entanto – assim os deuses me favoreçam! –, estou isenta dessa culpa. (TERÊNCIO, 1997, p. 59)

De acordo com Orlandi (2007, p. 125-6), o estereótipo pode proporcionar um “lugar em que o sujeito resiste, em que ele encontra um espaço para, paradoxalmente, trabalhar sua diferença e seus outros sentidos”. Nesse sentido, Sóstrata busca desvencilhar-se do estereótipo construído ao regressar para o campo, abrindo mão da vida construída na cidade e afastando-se da verdade. Sua atitude de piedade é necessária para “escapar à má fama que o vulgo põe a correr acerca das mulheres” (TERÊNCIO, 1997, p. 99). Portanto, o discurso e suas ações evidenciam uma figura cândida, benevolente e amorosa, distinta da construída por Laques.

O mesmo ocorre com Bâquis, ao desconstruir o estereótipo lançado por Sira, no início da comédia. A meretriz rebate, em seu discurso, os preconceitos atribuídos a sua figura e busca, através de suas ações, desvencilhar-se “dos padrões comportamentais atribuídos a seu ofício” (BRAGION, 2016, p. 124). Diante do pedido de Laques mostra-se compreensiva, amável e disposta a ajudar.

Báquis *de voz embargada*: vou fazer, vou... o que outra que fosse da minha profissão não faria... sei-o bem... apresentar-se, por uma razão destas, a uma mulher casada. *Pausa. O tom ganha firmeza*. Mas não quero que – por uma calúnia – o teu filho seja alvo de suspeitas... ou considerado um doidivana a vossos olhos... isto é aos olhos daqueles que menos o devem considerar tal... Para mais, sem o merecer. *Como se falasse a si própria* Sim, porque ele merece de mim que eu lhe faça todo o bem que puder. (TERÊNCIO, 1997, p. 119)

Báquis sacrifica seu amor por Pânfilo, para revelar a verdade e restituir-lhe Filúmena e o filho. Mostra-se nobre, digna de ações elevadas e uma “boa” meretriz. Além disso, a imagem, inicialmente, construída sobre Filúmena é contraposta com os reais motivos de seu afastamento. Assim sendo, essas imagens vão sendo desconstruídas, ao longo da peça e, então, ironizam as convenções teatrais já conhecidas pelo público romano através de Plauto.

Neste drama, a expectativa do público será contrariada, pois não haverá lugar para a ênfase da visão tradicional da uxor e, muito menos, da prostituta, enquanto scortum. Por isso, representa, porventura, um dos pontos mais altos da problematização da figura feminina na obra de Terêncio. (MELO, 2009, p. 270)

A partir dessa problematização surgem as indagações: Será que todas as sogras são más? Toda prostituta é ambiciosa? Ou que toda mulher é ingênua? Terêncio, ao trabalhar “as convenções que caracterizam o feminino”, introduz uma visão tradicional da mulher para criticá-la à medida que as personagens afirmam sua individualidade (LAZARO, 2014, p. 19).

A quebra dos estereótipos formaliza uma crítica do dramaturgo à sociedade de sua época. Segundo Oliveira (2006, p. 105), “a reavaliação e revalorização do papel da mulher, claramente nobilitada por Terêncio, tem correspondência na crise da tradicional primazia social do masculino”. Isso fica evidente na relação de Fidipo e Mírrina, que explora a influência do pensamento feminino e a nulidade do poderio masculino. Ainda segundo o autor, a obra de Terêncio parece “constituir um grande testemunho de que a sociedade coeva caminhava para uma mutação de valores em favor de uma maior harmonia entre os sexos e, conseqüentemente, para a regressão da misoginia” (OLIVEIRA, 2006, p. 106).

Considerações finais

Mediante análise pode-se perceber o primoroso trabalho de Terêncio na construção de suas figuras femininas. Estas são ajustadas a sua época e problematizam as contradições que a sociedade impõe aos indivíduos. Isto é, são inferiorizadas socialmente, mas desempenham papel fundamental na constituição do cidadão; são silenciadas embora, na peça, detém a razão e o conhecimento da verdade; são estereotipadas embora representem individualidades marcantes.

Portanto, Terêncio busca desconstruir a imagem negativa da mulher, retirando-as do silêncio, atribuindo-lhes toda a verdade e o poder de resolução do conflito. Porém, na comédia *A Sogra* os sentidos não são dados prontamente, exigindo um espectador/leitor atento ao desenvolvimento das ações e possibilitando uma leitura alegórica da construção da figura feminina como crítica à estrutura social romana.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e Notas: Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRAGION, A. S. L. *A fuga da sogra: mulheres, poesia e humor em Hecyra*. 2016. 251 p. Dissertação. (Mestrado em Estudos da Linguagem) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- CARDOSO, Z. A. O Anfitrião de Plauto: uma tragicomédia? *Revista Itinerários*, Araraquara, n. 26, p. 15-34, 2008.
- CARVALHO, M. M. de. A mulher na Comédia Antiga: a Lisístrata de Aristófanes. *História Revista*, Goiânia, v. 1, n. 1, 1996.
- GODOI, M. A. A. B. A Sogra: a comédia dos erros de Terêncio. *Revista Principia*, n. 22, p. 81-87, 2011.
- LAZARO, A. S. A sogra que foge: papéis femininos e conflitos sociais. *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios*. UFJF, Juiz de Fora, v.2, n.1, p. 11-21, 2014.
- MEDEIROS, W. Introdução. In: TERÊNCIO. *A Sogra*. Introdução, versão do latim e notas de Walter de Medeiros. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.
- MELO, A. M. M. Uma perspectiva terenciana do papel da mulher na sociedade romana: a comédia A Sogra. *Revista Portuguesa de Humanidades – Estudos Literários*. Braga, v. 13-2, p. 261-276, 2009.
- OLIVEIRA, F. Misoginia em Terêncio. *Revista Máthesis*, Lisboa, v. 15, p. 83-107, 2006.
- ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.
- PASCOLATI, S. A. V. Operadores de Leitura do texto dramático. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.
- PIMENTEL, C. C. M. S. Leitura de Terêncio nos autores clássicos. In: POCIÑA, A.; RABAZA, B. et al. (ed.). *Estudios sobre Terencio*. Edita: Editorial Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja, Granada. 2006.
- RODRIGUES, S. H.; MELLO, R. As instâncias enunciativas em A Sogra. In: MELLO, R. (org.). *Análise do discurso & Literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.
- SANTOS, R. M. C. G. Aspectos da comédia nova em A Sogra, de Terêncio. *REVELLI – Revista de Educação, Linguagem e Literatura*, UEG-Inhumas, v.4, n. 1, p. 176-185, mar. 2012.
- SCIACCA, M. F. *Silêncio e palavra*. Tradução: Maria Teresa Pasquini e Flávio Loureiro Chaves. Edições da Faculdade de Filosofia: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967.
- SILVA, G. G. *Apontamentos de um estudo sobre a Hecyra de Terêncio*. São Paulo: USP, 1996.
- SONTAG, S. A Estética do Silêncio. In: SONTAG, S. *A vontade radical: estilos*. Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.
- TERÊNCIO. *A Sogra*. Introdução, versão do latim e notas de Walter de Medeiros. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1997.