



“O Díscolo” e o feminino¹

Helena de Negreiros Spinelli

Mestrado – USP

Orientadora: Profa. Doutora Adriane da Silva Duarte (GTA – USP)

Resumo

Este estudo apresenta de forma breve um panorama sobre as personagens femininas de *O Díscolo*, de Menandro, autor grego do século IV a.C. Partindo de um exame das personagens femininas na tragédia e na comédia antiga, percebemos que a comédia nova apresenta um retrato bastante fiel da mulher ateniense no que diz respeito aos diversos aspectos que envolvem a vida não apenas da cidadã, mas também da escrava.

Palavras-chave: Literatura Grega Antiga; Teatro; Comédia Nova; Menandro; *O Díscolo*.

“The Dyscolos” and the feminine

Abstract

This study presents a brief overview of the female characters of *The Dyscolos*, by Menander, Greek author from the fourth century B.C. Starting with the examination of the female characters in Tragedy and in Old Comedy, we notice that the New Comedy presents a fairly accurate portrait of Athenian women regarding various aspects involving not only the lives of citizens but also the slaves.

Keywords: Ancient Greek Literature; Theatre; New Comedy; Menander; *The Dyscolos*.

¹ Parte desse estudo foi apresentado no II Colóquio do Grupo de Pesquisa *Estudos sobre o Teatro Antigo* de 2008, na Faculdade de Letras da Universidade de São Paulo, FFLCH/USP.

Muito embora os papéis sociais femininos não tenham se alterado na passagem do século V para o IV a.C., o modo pelo qual a mulher é concebida no teatro passará por significativas mudanças. Na Atenas do século V a.C., existe a mulher que se sobressai no drama, tanto na tragédia quanto na comédia. Nas palavras de Foley (1981, p.133),

Elas falam por si, reivindicam uma vasta gama de inteligência, criticam sua situação, e influenciam os homens com sua retórica. Elas deixam o lar e até mesmo participam da esfera política que lhes é negada na vida real.²

Porém, como explica a autora, não se deve esquecer que essas situações extraordinárias devem-se aos enredos que retratam situações de crise familiar, e como as cenas interiores são algo raro, a mulher é trazida a público. E embora a mulher tenha um papel de destaque nessas situações, ela não deixa de ser advertida por ultrapassar o limite do socialmente aceito, ora sendo instada a permanecer em seu lugar (*Eur. Pho.* 88ss., 193ss, ou *Electra* 341ss.), ora sendo alvo da resistência masculina ante uma situação de confronto, como no caso da *Antígona*, de Sófocles (484-85).

No caso da tragédia, a mulher, em alguns casos, pagará por suas transgressões submetendo-se mais uma vez ao domínio masculino, como no caso da *Antígona*, que paga com a própria vida. Já na comédia, como no caso da *Lisístrata*, de Aristófanes, a mulher assumirá um papel masculino quando os homens mostram-se incapazes para resolver um problema que ameaça o *oikos*: a guerra desarmoniza o lar, logo as mulheres agem, e uma vez solucionado o conflito, elas retornam, pacificamente, a suas casas e reassumem seus papéis sociais.

³ "They speak for themselves, lay claim to a wide-range intelligence, criticize their lot, and influence men with their rhetoric. They leave the household and even take action in the political sphere denied to them in life".

No caso da comédia nova, por outro lado, o que se observa é uma tentativa mais fiel no tratamento da imagem feminina, pois uma vez que as evidências provenientes da oratória dão provas da fidelidade deste tipo de comédia à lei Ática, as situações retratadas nos seus enredos podem ser tomadas como representativas da sociedade no que diz respeito ao tratamento do status civil da mulher bem como no que tange às leis que versam sobre o casamento e o divórcio.

Desse modo, as mulheres não desempenharão grandes papéis na comédia, exceto pela cortesã e pela concubina, as quais não se aplicam as mesmas regras que se destinam as cidadãs. Ao contrário destas últimas, a concubina e a cortesã são independentes e livres para escolher e mesmo abandonar seus parceiros. Porém, deve-se notar que esses dois papéis femininos, segundo David Konstan (Konstan, 1996), apresentam aspectos diferenciados que influenciam diretamente na sua caracterização na comédia: enquanto os papéis de cortesã e esposa opõem-se diametralmente, o da concubina encontra-se entre estes dois extremos.

De acordo com o que é apresentado na comédia nova, a cortesã não é uma cidadã, e portanto não se encontra apta ao casamento, dispondo de vários parceiros, com os quais estabelece uma relação unicamente comercial a despeito de qualquer afeição que venha a existir. Em oposição a ela há a esposa, que deve ser casta para assegurar a legitimidade dos filhos e totalmente desprovida de vontade, figurando como mero objeto que é transferido a outrem, no caso o marido, como em uma transação comercial. Confinada ao lar, a mulher tem como função primordial gerar herdeiros para seu marido ou ainda para seu próprio pai, caso este venha a falecer sem deixar um herdeiro homem para suas propriedades. Sendo assim, o confinamento ao interior do lar assegura a legitimidade desses herdeiros sem que nenhuma dúvida seja lançada sobre sua reputação. Mas embora não participe da vida política, reservada apenas aos homens, a mulher participa ativamente da vida religiosa da cidade, atuando em funerais, casamentos e ainda em diversos festivais, tanto públicos quanto privados.

Já a concubina, assim como a cortesã, não desfruta do status de cidadã, mas a sua relação com seu parceiro não tem aspecto comercial, podendo freqüentemente ser exclusiva e duradoura. Konstan (Konstan, 1996) aponta que tal como a esposa, a concubina participa do lar, sendo que todos os recursos materiais que advém desta relação não são vistos como lucro, mas sim como bens compartilhados.

Sendo assim, dado seu caráter ambíguo, situado entre o papel de esposa e de cortesã, a concubina será representada de maneira bastante flexível na comédia nova, apresentando até mesmo passível de tornar-se apta ao casamento, sobretudo quando ela apresenta todas as virtudes que uma esposa deve possuir: ela é “casta” (tem envolvimento apenas com um único parceiro), demonstra afeição e não tem interesses pecuniários. Neste caso, a comédia se encarregará de derrubar todos os obstáculos que impedem a união matrimonial através da *anagnōrisis* (reconhecimento), na qual se revelará que a moça, na verdade, é uma cidadã.

Com relação ao *Díscolo*, muito embora a presença feminina em cena seja bastante reduzida, o elemento feminino apresenta-se proporcionando este quadro bastante fiel do status social da mulher, pois muito embora a questão da misantropia de Cnêmon seja central à comédia, não apenas o desejo de Sótrato por um casamento, mas também o ritual de sacrifício na gruta de Pã propicia o contato com este universo. Entre as personagens da peça, as únicas a apresentarem falas são a menina, filha de Cnêmon e a escrava Simica. Porém, no decorrer da peça, personagens secundárias aparecem, e apesar de seu silêncio, são também representativas deste mesmo universo.

Primeiramente, chama a atenção o fato não somente da menina, mas também de sua mãe e da mãe de Sótrato, essas duas últimas, personagens secundárias, não possuem um nome próprio, sendo designadas apenas por suas atribuições. Todas as três são cidadãs atenienses, e não apresentar um nome próprio pode ser tomado como um indicativo desse status, pois como aponta Helene Foley (1981), os indícios históricos mostram que à

cidadã respeitável não são feitas referências, quer às suas qualidades, quer aos seus defeitos, como verificado na oração fúnebre proferida por Péricles (*Tuc.* 2.45)³:

εἰ δέ με δεῖ καὶ γυναικείας τι ἀρετῆς, ὅσαι νῦν ἐν χηρεία ἔσονται, μνησθῆναι, βραχεία παραινέσει ἅπαν σημανῶ. τῆς τε γὰρ ὑπαρχούσης φύσεως μὴ χείροσι γενέσθαι ὑμῖν μεγάλη ἡ δόξα καὶ ἥς ἂν ἐπ' ἐλάχιστον ἀρετῆς πέρι ἢ ψόγου ἐν τοῖς ἄρσεσι κλέος ἦ.

Se tenho que falar também das virtudes femininas, dirigindo-me às mulheres agora viúvas, resumirei tudo num breve conselho: será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa própria natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos.

Além disso, nos tribunais eram referidas apenas por meio do nome do pai ou do marido (filha de, esposa de), sendo que neste caso, seus nomes eram apenas citados se o orador quisesse lançar algum tipo de suspeita sobre sua reputação. Além disso, David Schaps (Schaps, 1977) atenta para o fato de a mulher estar relacionada com os assuntos da casa, e por isso não ter um lugar fora do seio de sua família. Segundo o autor, a mulher por si só não era digna de respeito, mas era por ser mãe, filha ou esposa de alguém que devia ser tratada de maneira respeitosa. Sendo uma mulher honrada, os jurados não a reconheceriam por si, mas através dos responsáveis por ela – seu pai, marido ou filho.

³TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Prefácio de Hélio Jaguaribe; trad. Mário da Gama Kury. Brasília. Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

Não há como saber ao certo se Menandro suprime os nomes dessas personagens por tais motivos, mas é bastante plausível supor que por meio deste artifício ele visasse enfatizar que essas mulheres são cidadãs tão respeitáveis que sobre elas não se deve dizer nada, nem mesmo seus nomes. Tal hipótese encontra respaldo ao se observar que as escravas Simica e Plangon, recebem nomes, pois visto que não são cidadãs, a elas é dispensado outro tipo de tratamento, já que não há necessidade de proteger suas reputações. E tudo isso fica mais visível ao se comparar a frequência com a qual a escrava Simica aparece em cena em relação às demais mulheres, transitando livremente entre o espaço público e o espaço privado.

Essa preocupação do autor, acerca das atribuições femininas de acordo com o status civil de cada uma, pode ser observada ao longo da comédia, bem como a ocorrência de admoestações a respeito das transgressões que podem vir a manchar a reputação da cidadã.

A filha de Cnêmon é uma menina livre, uma cidadã, e portanto apta ao casamento para produzir filhos legítimos. Contudo, a despeito de seu status, ela não se encontra confinada exclusivamente ao lar, mas auxilia ao pai e à escrava nos serviços da lavoura e da casa, pois muito embora a divisão do trabalho se dê segundo o gênero desde a épica homérica, segundo a qual trabalhos externos e agricultura caracterizam-se como tarefas masculinas, enquanto as tarefas domésticas, sobretudo a produção têxtil, caracterizam-se como tarefas femininas, é bastante provável que apenas uma pequena parte das mulheres se encontrasse confinada ao lar, já que a maior parte da população vivia no nível da subsistência. Segundo Walter Scheidel (1995), não menos que dois terços da população dedicavam-se à agricultura, e a participação da força de trabalho feminina dava-se em função da disponibilidade da mão de obra escrava, bem como da utilização de implementos agrícolas. Ainda de acordo com o autor, supõe-se inclusive que as mulheres tivessem maior participação nas lavouras que empregavam a enxada ao invés do arado, que exigia maior força física.

O primeiro encontro entre a menina e Sóstrato não é representado em cena, mas é relatado por Pã no prólogo. Neste encontro não há indício da ocorrência de um diálogo entre os dois, porém Sóstrato reconhece se tratar de uma cidadã, o que o faz enviar imediatamente um mensageiro ao pai da moça para tratar do casamento. Não fica claro como ele percebe que a moça é livre, uma vez que as exatas circunstâncias do encontro são desconhecidas.

A primeira interação entre as duas personagens só se dá entre os versos 189 a 212, quando a moça sai de casa para buscar água. Existe um poço dentro da propriedade de seu pai, mas como a escrava deixa o balde cair lá dentro, faz-se necessário buscar água na gruta do deus. Ao ver a moça, Sóstrato prontamente se oferece para ajudá-la com a água. Ela aceita, mas consciente das restrições que a ela se aplicam em virtude de seu status, a menina sabe que não pode sair de casa, e expressa seu medo quanto a ser pega em público, sobretudo por estar desacompanhada.

Daos, o escravo de Górgias, observa ocultamente o encontro e recai justamente sobre tal questão expressando sua preocupação quanto à moça encontrar-se sozinha em um lugar remoto sendo servida por um jovem que ele toma por oportunista. Como se sabe, a desonra da moça implicaria na desonra da família, como expressa Górgias em 243 a 246, pois o simples fato de ser vista na companhia de um desconhecido poderia lançar dúvidas sobre sua reputação.

Ao ser alertado por Daos sobre o que se passa, Górgias, o meio irmão da moça, vai ao encontro de Sóstrato para adverti-lo, e ao vê-lo, imediatamente reconhece se tratar de um sujeito da cidade por causa de suas roupas, e tendo em vista a má reputação que o ambiente urbano possui, por representar a luxúria e a frivolidade, em oposição ao campo, reduto da moralidade séria, o rapaz o toma por um criminoso. Porém, após conversar com Sóstrato, tudo é esclarecido, e Górgias, sabendo das reais intenções do jovem passa a ajudá-lo na tarefa de falar com o pai da moça.

O contraste entre o trabalho e a ociosidade advinda do luxo também se reflete no comportamento feminino, o que permite um olhar sobre as diferenças entre classes sociais distintas e seus respectivos valores. Como se sabe, as mulheres viviam uma vida de isolamento, confinadas ao interior da casa, e, portanto, o trabalho feminino apresentava-se como algo degradante e embaraçoso, mas aceitável apenas em situações excepcionais determinadas pela pobreza. A filha de Cnêmon e a mãe de Górgias desempenham tarefas domésticas e, no caso da primeira, também tarefas do campo, uma vez que a manutenção da mão de obra escrava provavelmente se apresentava como algo bastante dispendioso e fora do alcance da família, agregando-se a isso a misantropia de Cnêmon. Já no caso das mulheres provenientes das classes mais altas, o trabalho é evidentemente algo desnecessário, permitindo que elas se voltem para outras atividades, mas embora essas mulheres sejam retratadas com a mesma dignidade conferida à mulher campesina, dispor de infindáveis recursos implicará em um olhar diferenciado e crítico do autor no que diz respeito a seus hábitos e valores.

A mãe de Sótrato é uma rica senhora da cidade, que durante o desenvolvimento da trama encontra-se na gruta de Pã a sacrificar para este deus. O motivo do sacrifício é um sonho que teve no qual seu filho, preso em grilhões por Pã, cava um terreno próximo daquele local. Logo, ela sacrifica com a intenção de afastar tal ameaça, demonstrando um profundo desprezo pelo trabalho, sem saber que na realidade isso já está acontecendo, pois é o deus o responsável pela paixão do jovem rapaz, uma vez que em virtude da devoção da filha de Cnêmon às ninfas ela recebe uma atenção especial que se manifesta na forma do apaixonado.

Mas apesar da mãe do rapaz agir de acordo com suas prerrogativas, as quais lhe conferem o direito de atuar no âmbito religioso, nota-se uma falta de comedimento envolvendo o ritual de sacrifício que é expressa na fala das personagens que se encontram próximas a ela e que participam de seu cotidiano. O primeiro testemunho é dado por seu próprio filho nos versos 260 a 263:

exagero que envolve os sacrifícios (447-453). Segundo o velho, esses rituais são feitos por causa do próprio adorador, e não por causa do deus. O verdadeiro gesto piedoso, segundo ele, caracteriza-se pelo simples oferecimento de incenso e bolo, e não pela grande quantidade de vítimas consumidas quase que inteiramente pelos participantes, que praticamente não deixam nada para o deus. E em oposição à opulência do ritual realizado pela senhora da cidade, há o gesto simples da menina do campo, que quando avistada por Sóstrato, pela primeira vez, leva apenas flores para presentear as ninfas.

Mas, por fim, esses dois mundos acabam convergindo, uma vez que Sóstrato consegue o casamento e ainda dá a mão de sua irmã Górgias, devendo-se atentar para a total ausência de qualquer expressão da vontade feminina. A comédia se encerra com a celebração das duas uniões da qual todos participam, inclusive o velho Cnêmon, convencido pelo escravo Getas e pelo cozinheiro Sícon.

Como a comédia nova volta-se para as vicissitudes da vida privada, nada mais natural que o retrato dos padrões da vida cotidiana, e é exatamente isso o que ocorre no *Díscolo* em relação às atribuições femininas de acordo com o status de cada mulher. Contudo, deve ser levado em conta o fato de esta ser uma comédia de caráter, o que significa que ao longo da ação dramática as personagens deparam-se com escolhas às quais reagem de modo a deixar transparecer suas disposições morais, o que talvez confira um maior peso à caracterização das personagens femininas, devido à necessidade de uma reputação sem pecha.

Bibliografia

FOLEY, H.P. The Conception of Women in Athenian Drama. In: FOLEY, H.P. *Reflections of Women in Antiquity*. New York: Gordon & Breach, 1981. p.127-167.

KONSTAN, David. The Young Concubine in Menandrian Comedy. In: *Theater and Society in the Classical World*. Edited by Ruth Scodel. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996.

MENANDER. *Dyscolos*. Edited by E.W. Handley, London, Methuen & CO LTD: 1965.

SCHAPS, David. The Woman Least Mentioned: Etiquette and Women's Names. *The Classical Quarterly*, N.S., vol.27, n.2, p.323-330, 1977.

SCHEIDEL, Walter. The Most Silent Women of Greece and Rome: Rural Labour and Women's Life in the Ancient World (I). *Greece and Rome*, 2nd ser., vol. 42, n.2. p.202-217, 1995.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Prefácio de Hélio Jaguaribe; trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.



Recebido em Setembro de 2009
Aprovado em Novembro de 2009