

A NOVA COMÉDIA DE MENANDRO E AS RELAÇÕES DE GÊNERO EM SAMIA E PERIKEIROMENE.

MENANDER'S NEW COMEDY AND GENDER RELATIONS IN SAMIA AND PERIKEIROMENE.

Amanda Oliveira Righetti⁸

Artigo recebido em 27 de abril de 2022

Artigo aceito em 23 de maio de 2022

Resumo: Este artigo pretende analisar duas obras de Menandro, autor da Nova Comédia, conhecidas como *Samia* (321-316 a.C.) e *Perikeiromene* (302-301 a.C.). Dito isso, a partir da exposição das relações dos corpos de acordo com seus gêneros pode-se perceber os papéis sociais e os espaços delegados ao gênero feminino em Atenas no período Helenístico.

Palavra-chave: Nova Comédia. Menandro. Perikeiromene. Samia. Gênero.

Abstract: In this paper, our aim is to analyze two Menander's plays, as an author of New Comedy, known as *Samia* (321-316 b.C.) and *Perikeiromene* (302-301 b.C.). That said, we will depart from the representations of the relationship between bodies and their genders in order to be able to present the social roles and spaces ascribed to the feminine gender in Hellenistic Athens.

Keyword: New Comedy. Menander. Perikeiromene. Samia. Gender.

O período Helenístico, em Atenas, é marcado por uma nova realidade política e social.⁹ Dito isso, a flexibilização das fronteiras e a

⁸ Graduada e mestranda em História, na Universidade Federal do Espírito Santo, integrada ao Laboratório de Estudos do Império Romano – LEIR, orientada pela Dra. Érica Crysthiane Moraes da Silva, sob fomento da Capes. Email: righettimanda@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1819-0565>

⁹ O termo “helenístico” foi criado no século XIX para designar o período da história da Grécia e partes do oriente que vai da morte de Alexandre, o Grande em 323 a.C. até a morte de Cleópatra VII, em 30 d.C. O termo também traz a ideia de uma mistura social e cultural de tradições gregas e orientais. No período helenístico, viu-se a emergência de uma nova forma de realeza, composta por tradições macedônias e orientais. Os homens que fundaram os reinos helenísticos eram generais das forças de Alexandre e tornaram-se monarcas mesmo não tendo nenhuma relação de sangue

ampliação do império significou a compilação de mais culturas diversas e a integração de diferentes ritos e costumes. Com isso, as preocupações políticas passaram a ser outras e as relações sociais modificavam-se na medida em que se agregavam mais sociedades distintas. Percebe-se com isso que as produções dramaturgas também sofriam uma influência de seu contexto. Sendo assim, também produzem soluções para seus problemas, estruturando papéis, relações e lugares sociais.

Tendo isso em vista, a Nova Comédia, a qual ganhou palco neste período, assumiu traços diferentes das comédias gregas clássicas, mesmo que mantendo uma identidade de base. Isso quer dizer que, esse lapso entre esses dois tipos de comédias caracterizou um processo de adaptação às novas necessidades sociais que, conseqüentemente, alteraram a expressão dramática.

Dito isso, um de seus grandes nomes é o comediógrafo Menandro. Por suas mãos ganham vozes os grandes princípios morais, visto que, suas peças esboçam com muita frequência conflitos que podem ser analisados por diferentes perspectivas. Neste artigo, é feita uma análise acerca das representações de gênero na comédia de Menandro, sobretudo em suas peças *Samia* (321/316 a.C.) e *Perikeiromene* (302/301 a.C.).

Além disso, buscarei tratar e contextualizar, a seguir, as comédias de Menandro, de modo que se possa inferir sobre as marcas de gênero como concebidas pelo autor em suas obras. Bem como, analisarei as representações e os espaços dos corpos em *Samia*, inclusive a construção da noção de corpos impuros, e tratarei a respeito do

com qualquer família real tradicional. Apenas o poder militar, o prestígio e a ambição eram as justificativas para transformarem-se em reis. MARTIN, T. R. *Ancient Greece: from prehistoric to Hellenistic times*. New Haven: Yale University Press, 2000.

exercício do poder feminino e da voz pública, presentes em *Perikeiromene*.

Nova Comédia, Menandro e Obras

As datas de nascimento e morte de Menandro são um pouco imprecisas, no entanto, uma antiga tradição as revela sendo, respectivamente, 342 a.C. e 293 a.C.¹⁰ O comediógrafo estava inserido no que ficou conhecido na história do teatro grego de Nova Comédia. Esta assumiu traços diferentes das comédias gregas clássicas, mesmo que mantendo uma identidade de base.

A Nova Comédia açambarca temas que envolvem o cotidiano, a vida privada, a vida moral e a material. E é possível enxergar que tanto a Nova Comédia quanto a clássica mantém uma estreita relação com Atenas, o que muda é o personagem que inspira a ação. De um modo geral, são representados aqueles que compõe o cotidiano ateniense e assim pelas mãos de Menandro, ganham voz os grandes princípios morais. Segundo Espert (2010, p. 13-41)

[...] podemos dizer que o gênero cômico sofreu um desenvolvimento que o levou a abandonar progressivamente os elementos fantásticos e a se tornar cada vez mais realista, no sentido aristotélico do termo: trata-se de ações que podem acontecer na vida real, mesmo que sejam, infrequente e, acima de tudo, embora o acúmulo de eventos possíveis, mas incomuns, seja improvável.¹¹

¹⁰ Autor ateniense, de família acomodada no *demos* de Cefisia, a qual possuía boa posição social, possibilitando Menandro tornar-se discípulo de Teofrasto. Suas datas de nascimento e morte são imprecisas, contudo, uma inscrição indica que nasceu no condado de Sosígenes em 342/1 a.C. e morreu aos cinquenta e dois anos, no condado de Filipo em 293/2 a.C. É possível ter mais informações a respeito da vida de Menandro na seguinte obra: ARNOTT, W. G. *Menander*. Volume II, London: Harvard University Press, 1996

¹¹ Tradução [livre] nossa. Trecho original: [...] podemos decir que el género cómico ha experimentado un desarrollo que le ha llevado a abandonar progresivamente los elementos fantásticos y a ser cada vez más realista, en el sentido aristotélico del término: trata de acciones que pueden suceder en la vida real, aunque sean infrecuentes y, sobre todo, aunque sea improbable la acumulación de sucesos

Tendo isso em vista, a forma desta Nova Comédia também assume mecanismos específicos. A interação é um deles, isso porque, a estrutura das peças era pensada levando em conta a audiência. Sendo assim, as peças continham, geralmente, um prólogo e eram separadas em cinco atos pela performance de um coral. Esta divisão das peças era usada por Menandro para adquirir uma tensão entre o movimento da trama e o padrão regular de quatro pausas, a fim de prender a atenção da plateia (HUNTER, 1989).

Ademais, é interessante ressaltar a relação entre a estrutura e enredo da peça e audiência, já que, a relação destes era pensada pelo autor nas composições de sua peça. De acordo com Arnott (2003, p. 12), esse hábito de endereçar algo à audiência e falar diretamente com ela é um dos componentes regulares e formais da comédia Aristofânica, que ganha também lugar na Nova Comédia de Menandro. Para Arnott (2003, p. 13), a audiência era desenhada dentro da bússola da peça e podia ser usada quase como personagem, uma vez que essa poderia passar a estar desenhada dentro da ação, ou seja, como participante virtual.

Acerca da metodologia de escrita de Menandro, e principalmente sua relação com a audiência de seus espetáculos, é comum encontrar os mesmos nomes representando personagens em diferentes peças. Maccary (1970, p. 277-290) aponta que os poucos nomes tinham o intuito de guiar a audiência, visto que o autor lidava com a expectativa de que as personagens de mesmo nome se enquadrassem em uma determinada idade, sexo e status.

posibles, pero insólitos. ESPERT, G. L. Algunos rasgos atípicos da caracterización de personaxes femininos en Menandro. Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología, Vol. 3, 2010, p. 13-41.

Um dos grandes temas centrais da Nova Comédia é a relação entre homem e mulher, o que de certa forma ajuda a compor um *corpus* de evidência a respeito do lugar social da mulher na antiguidade. Dito isso, os discursos femininos eram proferidos apenas se a dramaturgo construísse uma personagem convincente e em boa parte das vezes quando a instituição do casamento é afetada, percebe-se um tom de misoginia na peça.

Assim, podemos também classificar as peças de Menandro como um arcabouço documental nas pesquisas de gênero. No entanto, o que se percebe na historiografia foi um movimento contrário. Muitas peças de Menandro são julgadas não-políticas pelo que elas dizem e pelo que não dizem e, muitas vezes, tais preconceções inibiram a investigação do significado político e ideológico da comédia romântica do autor (LAPE, 2004, p. 13). Compreender esse significado é fundamental para a análise dos papéis de gênero, das relações de gênero, suas representações e do exercício de poder de cada um dos gêneros, que será feita neste artigo.

A peça *Samia*, de autoria atribuída a Menandro, datada em 321/316 a.C., açambarca diversos elementos que envolvem o tratamento desigual de gêneros. O próprio enredo da peça é um expositor dessas desigualdades, uma vez que a peça se desenrola a partir de um desentendimento familiar gerado pela desconfiança e culpabilização do gênero feminino.

Na peça *Perikeiromene*, também conseguimos inferir sobre algumas marcas de gênero expostas por Menandro. Tal documento tem sua data de produção marcada em 302/301 a.C., dez anos antes da morte de seu escritor, o que a configura o documento como uma obra da maturidade de Menandro. Disso, a peça elucida um desentendimento entre as personagens Polemon e Glicera.

O conflito é motivado pela fúria e pelo ciúme de Polemon ao ver Glicera ser beijada pelo seu irmão, Mosquion. Após a descoberta, sua ação imediata é cortar os cabelos de sua amada com uma espada, o que implica em uma violência, em grande parte, simbólica. De acordo com Farge (2011, p. 34), “[...] a violência é um fenômeno que se cola ao corpo de toda intenção, toda humanidade, todo pressuposto”.

Na análise de ambas as peças as relações de gênero podem nos mostrar as particularidades dos papéis sociais masculinos e femininos e como os mecanismos de controle dos corpos foram criados e aplicados nas cenas das obras do autor. Ademais, a temática abordada por Menandro, não deve ser vista apenas como uma criação ficcional, mas sim como uma arte enquadrada em seu período de produção. Assim, por intermédio das situações elaboradas na peça é possível analisar também a expectativa de comportamento atribuída a cada gênero e suas respectivas funções na sociedade ateniense.

Corpo, gênero e representações em *Samia* de Menandro

É possível perceber uma constante antítese entre as personagens presentes no enredo de *Samia*, o que de certa forma já explicita a pluralidade de fatores presentes nas abordagens da peça, denotando uma certa confusão. Isso significa dizer que a construção da obra apresenta uma gama de elementos que podem ser analisados de diferentes perspectivas. No entanto, tendo como foco de análise os comportamentos dos gêneros e as marcas de sua presença, pareceu-me importante abordar e discutir as escolhas do autor na nomeação de quais personagens se pronunciariam durante os atos.

Isso porque Menandro já inicia a peça com algo incomum ao colocar Mosquion para apresentar o prólogo da peça, quando este, na

verdade, comumente é interpretado por uma personagem que represente um deus, ou um príncipe. Dessa forma, o que é entregue à audiência é a perspectiva de Mosquión do conflito. Isso pode ajudar a entender a delimitação de papéis sociais impostos na peça através do gênero, já que, temos no início da dramaturgia, a versão contada pelo gênero masculino.

O conceito de gênero estruturado por Nicole Loraux (2004, p. 13) trabalha com a relação do masculino e feminino como partes fundamentais para se compreender o papel social delegado aos homens e mulheres. Dessa forma, percebe-se o sexual em sua dimensão por parte do social. Através da operacionalização deste é possível ainda perceber como a definição de um gênero está relacionada ao limite do outro. Isso quer dizer que, o homem deu identidade à mulher na medida em que limitou aquilo que considerava não ser forte o bastante ao gênero feminino, já que esta característica era dos homens.

Tendo isso em vista, as relações entre o homem e a mulher nas peças de Menandro delimitam as marcas dos gêneros de acordo com o autor. Uma das marcas é referente à única personagem sem falas e que pouco sabemos a respeito, Plágon, filha de Nicerato. O que se sabe a seu respeito é que foi engravidada por Mosquión durante o festival de Adonias¹² e que reagia com passividade às situações geradas na peça.

¹² Festival de Adonias, presente em evidências de períodos, até mesmo, anteriores ao clássico em Atenas. Realizado, de acordo com alguns documentos, no verão ou primavera, o festival Adonias era um ritual que reunia as mulheres atenienses, as quais ocupavam as ruas. Uma vez ao ano, as mulheres, para comemorar a morte de Adonis, cultivavam plantas em vasos de cerâmica nos jardins de Adonis. REITZAMMER, L. The athenian adonia in context: the Adonis festival as cultural practice. Madison: The University of Wisconsin Press, 2016.

Sendo assim, suas atitudes não foram consideradas por Menandro algo relevante e por isso não são explicitadas. Parte disso cremos ser por conta não só de seu gênero, mas também de sua posição social. Percebemos claramente, no caso de Plágon, como a personagem não reage à confusão ou até mesmo se posiciona diante dela, revelando então as características com base na vida social dos indivíduos, depositadas no corpo feminino e que refletem na construção do papel social do gênero feminino.

Uma situação completamente oposta é elucidada através da personagem Crísida, a qual além de ser concubina de Démeas é uma hetaira. Tal personagem é fundamental para analisarmos os limites de gênero impostos na peça, bem como o controle dos corpos femininos realizados pelo gênero masculino. Tendo isso em vista, o corpo é um elemento perpassado por inúmeros vetores sociais e culturais. De acordo com Rodrigues (1979, p. 62),

Que o corpo porta em si a marca da vida social, expressa-o a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe de um repertório cujos limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito.

De acordo com o excerto destacado, isso significa dizer que o corpo de certa forma cumpre uma função ideológica. Assim sendo, podemos inferir que os espaços delegados por Menandro às suas personagens informam, sobretudo, a respeito da percepção do autor acerca dos papéis de gênero e das funções dos corpos em sua obra. Posto isso, ao ser vista com o filho de Mosquion no colo, Démeas desconfia que Crísida tenha o traído com seu filho (MENANDROS, Samia, Op. Cit., v. 130), no entanto, o perdão ao filho ocorre de maneira muito mais rápida e orgânica.

Sendo assim, A visão constituída a respeito do corpo de Crísida, dá margem ao entendimento das atitudes masculinas tomadas na peça contra a personagem e nos explica também o seu comportamento solícito. Isso porque, seu corpo é marginalizado e sujeitado ao controle moral do gênero e corpo masculino.

Os comportamentos do gênero masculino em relação à personagem Crísida pode nos dizer muito a respeito das características depositadas no corpo da hetaira. Sua imagem na peça está associada a um corpo impuro, aquele que foge dos corpos padrões e dessa forma é construída uma desconfiança em torno deste. Para Sennett (2003) a noção de um corpo impuro estava totalmente atrelada à moralidade e afeta diretamente as relações sociais que são construídas no seu entorno.

Logo, o comportamento agressivo e irritadiço de Démeas no início da peça deixa claro o poder que ele tinha em relação ao lugar social que ocupava e em relação ao corpo feminino com o qual se relacionava. Além disso, é através do perdão que concede a seu filho e do controle de suas emoções em relação a ele que a personagem expressa sua masculinidade, como se tivesse superado um mal-entendido e tivesse conseguido controlar os impulsos gerados por um corpo impuro, o corpo feminino e poluído de Crísida.

Ademais, outra personagem masculina manifesta um comportamento agressivo em relação ao gênero feminino, dessa vez de uma forma um pouco distinta. Nicerato, pai de Plagón, após ver Crísida com o bebê e depois encontrar a filha dele amamentando a criança o deixa em fúria. Tal reviravolta causa um extremo desconforto em Nicerato, fazendo com que ele nutra um sentimento muito forte de desconfiança do gênero feminino. É partir de tal sentimento que a personagem toma atitudes impulsivas e agressivas a fim de prejudicar as

mulheres presentes na peça. Dito isso, primeiro tenta queimar o bebê, mas em seguida vai atrás de Crísida e tenta a matar com um bastão (MENANDROS, Samia, Op. Cit. v. 570).

A atitude de Nicerato revela novamente, através do artifício do sentimento de raiva, a desconfiança construída em volta dos corpos impuros de Atenas. Mas, além disso, os corpos subjugados pelo gênero também são alvos de desconfiança, uma vez que estão enquadrados nas características simbólicas que marcam socialmente os papéis do feminino. Com isso, como o gênero é percebido e definido em sua dimensão social, vê-se atribuições de comportamentos morais distintos e desiguais do feminino em relação ao masculino, e além disso, também está implícita uma relação de submissão, como se evidencia pela prática do controle sobre os corpos femininos, a fim de afirmação dos papéis sociais masculinos.

Sabendo que a peça se trata de uma desavença familiar que está calcada, sobretudo, na desconfiança nas mulheres, fica elucidada a relação direta entre corpo e gênero, alterando a forma como cada corpo é visto dependendo do gênero em que está qualificado. Dito isso, fica evidente durante a peça o diferente tratamento dos corpos. Um exemplo é quando Mosquión, apesar de acusado de ter ficado com Crísida é perdoado facilmente e Crísida é expulsa de casa e sofre uma tentativa de homicídio, mesmo sendo inocente.

As representações encontram-se em todos os aspectos retirados da peça e nos indicam que as relações de gênero eram compostas por diversas concepções construídas em torno do corpo e dos papéis sociais. Portanto, é através das representações expostas que se faz possível compreender e identificar os atores sociais e os interesses e objetivos do autor ao realizá-las. Dito isso, as representações tornam capazes a percepção de como determinadas características são

moldadas em algumas realidades sociais, provando que são forjadas de acordo com os interesses de quem o faz (CHARTIER, 1990).

Poder feminino, gênero e voz pública em *Perikeiromene*

Em sua obra de maturidade, Menandro expõe uma dinâmica pouco usual em suas peças. Isso porque a dramaturgia gira em torno do conflito entre Glycera e Polemon e a emancipação da personagem, sendo esta do gênero feminino e uma hetaira. Ou seja, percebe-se que o autor decide dar espaço a um grupo que não obtinha permissão para representar determinados papéis em cena. Em *Perikeiromene*, Glicera não só é pouco julgada como também recebe falas na peça e tem a oportunidade de se pronunciar a respeito do conflito inicial.

O conflito estava presente no âmago de diversas relações construídas na peça, sendo possível ainda identificar embates de categorias antônimas por diversas vezes. Essa escolha narrativa corrobora não só para se pensar a respeito do tratamento dado a personagens de acordo com sua categorial social, mas também ao tratamento dado às personagens pelas suas categorias de gênero e as expectativas reservadas ao corpo feminino em Atenas. Isso explica a maior parte da produção historiográfica sobre *Perikeiromene* analisar as relações conflituosas e o percurso de Glycera com base nas identidades sociais das personagens.

Para Lape, o poder de Glicera teria surgido a partir da perda temporária de sua verdadeira identidade social. Mesmo que na peça a verdadeira categoria social de Glicera tenha sido revelada ao final e que sua classificação como hetaira, dona de si mesmo – como Pataecos pontua em um dos diálogos da peça – tenha contribuído para a construção da liberdade da personagem, não era característico do autor representar personagens femininas tão significativas e ativas no

desenvolvimento da obra. Tendo isso em vista, não nos parece suficiente utilizar apenas sua identidade social para entender o exercício de seu poder na peça.

Percebe-se a formação dessa dinâmica atípica já enredo da peça, em seu primeiro ato, apresentado pela deusa Agnoia, a qual deixa a audiência a par da trajetória de Glicera, desde seu nascimento e adoção por uma compatriota mais velha. Ainda neste prólogo, Agnoia conta a verdadeira identidade de Glicera e já deixa claro que essa personagem e Mosquion são irmãos. Além disso, também explicita os direcionamentos que a peça irá tomar, vê-se, por exemplo, que já ao seu início a peça não condena as ações tomadas por Glicera, pelo contrário, parece dar indícios de sua inocência.

Após Glicera ter seu cabelo cortado por Polemon, a personagem busca abrigo na casa de sua vizinha, a qual era mãe de Mosquion, seu irmão. A partir disso, pode-se perceber meandros da disputa inicial travada por Polemon e Mosquion, na qual um buscava se reconciliar com sua amada e o outro tentava conquistá-la.

Polemon, uma das primeiras personagens introduzidas na peça, é o soldado que corta os cabelos de Glicera com sua espada em meio a uma crise de ciúmes. Segundo Traill, em sua obra publicada em 2008, Polemon era um homem de ação, armado e pronto para atacar, o que também é elucidado pela morfologia de seu nome, a qual remete à guerra¹³, o que também pode indicar que as expectativas da audiência já presumiam um comportamento agressivo desta personagem.

¹³ Corriqueiros em personagens de Menandro, três nomes derivam de algo relacionado à guerra: Polemon, Stratorphanes, Kleostratos. Discussão mais detalhada em GATZERT, K. De nova comoedia quaestiones onomatologicae. Giessen: Christ, 1913.

Após sua amada se hospedar temporariamente na casa da mãe do homem que a tinha beijado, as suspeitas de que Glicera já estivesse se relacionando com outro aumentara. Ela foi entregue ainda virgem à Polemon, tornando-se sua *hetaira*. Contudo, fica nítido na peça que Polemon a enxergava como sua legítima esposa, posto que a personagem masculina por muitas vezes age como se obtivesse o direito legal de recorrer por Glicera, mesmo que através de atos violentos.

No entanto, um relacionamento não tão formal, como um relacionamento entre um soldado e uma *hetaira*, dependia apenas da vontade das duas partes (TRAILL, 2008, p. 40-42). Sendo assim, como a união dos dois não era válida legalmente, assim como Glicera concordou em unir-se a Polemon, ela poderia também decidir romper tal união (KONSTAN, 1987, p. 129).

Tendo isso em vista, Polemon cometeu diversos equívocos na maneira de se comportar. O primeiro deles é o que faz dar início à trama, cortar os cabelos de sua amada, isso porque as mulheres cortavam seus cabelos para representar o luto e um corte muito curto não era uma punição comum para a infidelidade (TRAILL, 2008, p. 147).

Portanto, percebe-se que a atitude de Polemon, além de não estar em consonância com os direitos que possuía, ainda nos mostra a tentativa da personagem masculina de mostrar o seu poder sobre a personagem feminina, mesmo que não obtivesse respaldo nenhum de seus atos violentos.

Sendo assim, por enxergar Glicera como sua esposa e não apenas uma *hetaira*, Polemon acredita ter mais direitos sobre o corpo da personagem do que realmente tinha. O ciúme então desencadeia uma ação exacerbada perante a quebra de expectativas acerca do

comportamento feminino. Consequentemente, ao tentar punir Glicera e cortar seu cabelo, a personagem feminina passa a possuir um traço que destoava da feminilidade.

No que diz respeito à relação de Glicera e seu irmão Mosquion, é exposto no início da peça que Glicera já sabia de seu parentesco com a personagem masculina em questão (MENANDROS, *Perikeiromene*, v. 1-50). Ela descobriu através de sua mãe adotiva sua verdadeira identidade, mas manteve segredo a respeito. Quando Mosquion a beija, Glicera não conta a verdade, para que seu irmão não descobrisse sua verdadeira origem, que assim como ela, era adotado.

Esse é um nome comumente utilizado por Menandro para retratar jovens cidadãos em suas peças. Segundo Maccary (1970, p. 286), em *Perikeiromene*, Mosquion apresenta ser queixoso e perdedor no amor e de acordo com Traill (2008, p. 34), está mais próximo da representação de um soldado “fanfarrão”, reunindo características como o excesso de confiança e a vaidade, atributos os quais não eram nem mesmos fortes em Polemon.

A partir de suas suspeitas fantasiosas, Mosquion passou a buscar sinais que corroborassem com a ideia de que Glicera o corresponderia e dessa forma leu as ações da personagem feminina conforme atendiam suas expectativas e ainda a responsabilizou por suas impressões equivocadas (TRAILL, 2008, p. 35). Posto isso, enquanto Glicera ocupava a categoria social de uma nascida livre e *hetaira*, diversos julgamentos equivocados foram feitos pelas personagens masculinas da peça. Polemon projetou em Glicera uma esposa fiel e legítima e já Mosquion a projeta como uma *hetaira* livre para se relacionar com ele. A rivalidade entre as duas personagens masculinas na peça estava estruturada no tratamento da personagem feminina como um objeto e como receptáculo de suas percepções do outro gênero, sendo tudo aquilo que o masculino não era.

Ainda que os códigos de conduta, formalmente e legalmente, não ditassem o modo específico de ação de uma hetaira, cortesã ou concubina, essas ainda estavam expostas às características de comportamento reservadas ao seu gênero. Sendo assim, as funções reservadas ao gênero feminino não incluíam aspectos que definiam o gênero masculino, como a possibilidade de fala pública. Essa é uma das principais características da peça de Menandro que nos faz analisar seu exercício de poder estando relacionado a uma característica masculina.

O poder feminino estaria associado a alguma representação masculina. Isso quer dizer que, as características de uma mulher no exercício de poder deveriam estar vinculadas a figura masculina, podendo estar presentes tanto na vestimenta, no corpo e até mesmo nas ações (BEARD, 2017). A partir disso é possível entender o motivo do comediógrafo ter dado a voz à Glicera na peça.

Portanto, o que permite Glicera se comunicar com falas na peça de Menandro não é seu status social e sim o traço masculino presente em seu corpo. Isso porque, no mundo antigo existia uma separação real, cultural e até mesmo imaginária entre as mulheres e o poder, sendo possível ainda perceber na própria mitologia grega símbolos da maestria masculina sobre os perigos destrutivos que a possibilidade do poder feminino representava, como é o caso de Medusa.

Dessa forma, o exercício do poder feminino se dava de forma distinta do masculino, já que, o poder não estava associado ao gênero feminino. Isso significa dizer que mulheres exerciam seu poder mediante a representação de algo masculino. Tendo isso em vista, a voz pública era uma das práticas que definia a masculinidade como gênero, não pertencendo a seu antônimo. Uma mulher falando em público não era, na maioria das circunstâncias, por definição, uma mulher.

Beard desenvolve o conceito de voz pública de uma fala de Telêmaco em “Odisseia”, na qual ele pede a sua mãe que retorne aos seus aposentos e que não profira discursos, já que estes são reservados aos homens. Tal fragmento expressa como as vozes femininas não eram bem-vindas ou ouvidas em âmbito público. Portanto, mais uma vez, expressar-se na peça diz muito mais a respeito das representações masculinas presentes em Glicera do que uma ascensão de status social.

Considerações finais

Diante do que foi exposto acima, podemos concluir que Menandro ao escrever a peça elaborava uma representação, sobretudo, das relações de gênero constituídas nos espaços citadinos e no âmbito do doméstico, mas nem por isso mesmo, menos público. Estes modelos e expectativas de condutas e papéis sociais diziam respeito ao público, à coletividade, à sociedade grega e helenística. Dessa maneira, a situação conflitante entre os gêneros revela o que é reservado ao feminino e masculino, a atuação desses gêneros quando se trata de relações de poder e também revela uma realidade de controle dos corpos femininos e de secundarização de um gênero em detrimento de outro.

Por isso, pode-se entender que a emancipação de Glicera, em *Perikeiromene*, fazia parte de seu exercício de poder, o qual só foi possível mediante a representação de características masculinas atribuídas à personagem, o cabelo curto, por exemplo. Isso quer dizer que, o cabelo curto da personagem feminina foi fundamental para que esta pudesse usufruir de determinada liberdade, se proteger de certos julgamentos comuns feitos a personagens semelhantes e por fim, pudesse receber falas e explicar sua versão dos fatos na peça.

Ademais, em *Samia*, percebe-se também as representações de gênero presentes na marcação dos corpos, os quais podiam ser julgados impuros também. Dito isso, a desconfiança para com o gênero feminino reforçada pelas ações das personagens masculinas em relação às personagens femininas na peça demonstram como um gênero era subjugado pelo outro, sempre em busca de suprimir seu antônimo. Isso significa que Menandro desvela em suas peças uma visão acerca das marcas de gênero e dos espaços reservados a cada um deles. Portanto, a construção de um tratamento desigual entre os gêneros na peça não estava descolada da realidade, ou seja, Menandro escrevia suas peças dentro de um determinado contexto e suas abordagens não eram meramente ficcionais.

REFERÊNCIAS

a) Documentação

MENANDROS. *Perikeiromene*. Translated by Pierre Arnott In: **Menander**. V. 2. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 197-281.

MENANDROS. *La Samia*. Introducción, traducción y notas de P. Bádenas de la Peña. In: **Comedias**. Madrid: Gredos, 1986, p. 432- 471.

b) Bibliografia

ARNOTT, P. D. **Public and Performance in the greek theatre**. New York: Routledge, 2003

ARNOTT, W. G. **Menander**. Volume II, London: Harvard University Press, 1996

BEARD, M. **Women & Power: a manifesto**. London: Profile Books, 2017.

CHARTIER, R. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

ESPERT, G. L. Algunos rasgos atípicos da caracterización de personajes femininos en Menandro. **Revista Semestral de Iniciación a la Investigación en Filología**, Vol. 3, 2010, p. 13–41.

FARGE, A. **Lugares para a História**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011

GATZERT, K. **De nova comoedia quaestiones onomatologicae**. Giessen: Christ, 1913.

HUNTER, R. L. **The New Comedy of Greece and Rome**. Cambridge: University of Cambridge, 1989.

KONSTAN, D. Between Courtesan and Wife: Menander's "Perikeiromene". **Phoenix**, Vol. 41, No. 2 (Verão, 1987), p. 122-139

LAPE, S. **Reproducing Athens: Menander's comedy, democratic culture and the Hellenistic city**. Oxfordshire: Princeton University Press, 2004.

LORAUX, N. **Las experiencias de Tiresias**. Barcelona: Acanalado, 2004.

MACCARY, W. T. Menander's characters: their names, roles and masks.

Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 101, 1970, p. 277-290.

MACCARY, W. T. Menander's Soldiers: Their Names, Roles, and Masks. **The American Journal of Philology**, vol. 93, n. 2, abril de 1972, p. 279-298

MARTIN, T. R. **Ancient Greece: from prehistoric to Hellenistic times**. New Haven: Yale University Press, 2000

POST, L. A. Woman's Place in Menander's Athens. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, vol. 71, 1940, p. 420-459.

REITZAMMER, L. **The athenian adonia in context: the Adonis festival as cultural practice**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2016.

RODRIGUES, J. C. **Tabu do Corpo**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé, 1979.

SENNETT, R. **Carne e Pedra**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

TRAILL, A. **Women in the Comic Plot in Menander**. New York: Cambridge University Press, 2008