

NOS MEANDROS DA COMÉDIA NOVA DO MENANDRO

Para o meu pai, Menandro Lyrio.

Fernanda Maia Lyrio
UFES

RESUMO: Livre de grandes pretensões, o presente trabalho tem por objetivo o (re)conhecimento da figura do comediógrafo grego Menandro como representante máximo do que ficou conhecido desde a Antiguidade por “Comédia Nova”, do grego, *néa komoidía*, ou ainda, “NÉA”. Nascido de família abastada, registros históricos apontam que Menandro foi um homem letrado e, muito provavelmente, discípulo do também ateniense, o filósofo Teofrasto – homem cujas habilidades dramáticas teriam sido apreendidas/herdadas por Menandro e que o influenciou, fazendo do comediógrafo um escritor atuante, que teria desenvolvido, de próprio punho, mais de cem peças, sendo a mais conhecida de todas elas a intitulada “O Misanthropo”. O artigo aqui proposto procura identificar a relevância de Menandro para a Comédia Nova, bem como caracterizar essa importante fase do teatro grego.

PALAVRAS-CHAVE: Comédia Nova. Menandro. Teatro Grego. Comédia. O Misanthropo.

ABSTRACT: The present work does not claim to be pretentious. Its goal is to (re)cognize the importance of the Greek writer of comedies Menander as the maximum representative of what has been known as “New Comedy”, from the Greek *néa komoidía*, or also, “NEA”, since the antiquity. Born in a rich family, Menander was pointed out by History as an erudite and, very possibly, disciple of the Athenian philosopher Theophrastus – a

man whose dramatic abilities would be apprehended/ inherited by Menander, who was influenced by him and became an active writer. More than a hundred plays are acknowledged to be developed in his own writing. The most popular among them is “The Grouch”. This article seeks to identify the relevance of Menander for the New Comedy as well as to characterize this important stage of the Greek theater.

KEYWORDS: New Comedy. Menander. Greek Theater. Comedy. The Gouch.

O DESPERTAR DA COMÉDIA NOVA DO MENANDRO

Muito se especula sobre as origens da comédia – aliás, a ausência e a escassez de “pontos culminantes”, de aparatos históricos e/ou materiais para estudos reforçam as controvérsias existentes quando a temática proposta como escopo de análise é unicamente o surgimento desse gênero teatral.

Assim, por vezes compreendida como “gênero menor” pelos críticos – diga-se, a propósito, que a premissa de Aristóteles acerca do despertar da Tragédia já apontara alusões que “minimizavam” o gênero comédia, donde se pode reconhecer em sua *Poética* a referência de que, em dissonância, Tragédia e Comédia se diferenciam porque, nas palavras aristotélicas, “procura esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são.” (ARISTÓTELES, 1992, p. 23) –, quando estudada, mesmo que a fundo, ainda deixa dúvidas quanto ao seu verdadeiro despontar, podendo-se alcançar, por meio de análise de material registrado sobre a sua historiografia e crítica, o fato de que esse gênero, em sua constituição mais antiga, tenha sido formado sob o sustentáculo de dois elementos divergentes: a farsa e o *komos*, este último, uma espécie de procissão jocosa que

deu origem ao termo:

A palavra comédia é derivada do *komos*, orgias noturnas nas quais os cavaleiros da sociedade ática se despojavam de toda sua dignidade por alguns dias, em nome de Dionísio, e saciavam toda a sua sede de bebida, dança e amor. O grande festival dos *komasts* era celebrado em janeiro (mais tarde a época do concurso de comédias) nas Lenéias, um tipo ruidoso de carnaval que não dispensava a palhaçada grosseira e o humor licencioso. Aos *komos* ático juntaram-se, no século V, os truões e os comediantes dóricos, com falos e enormes barrigas falsas, que eram mestres da farsa improvisada.

[...]

É uma questão controvertida se a comédia proveio realmente de Mégara Hyblaia, na Sicília, ou de Mégara, antiga cidade dórica entre Atenas e Corinto, famosa por seus farsistas. (BERTHOLD, 2006, p. 120)

Para além de todas as contrariedades e percalços apontados, o que é sabido, de fato, é que a comédia ganhou cores na Grécia e naquele ambiente passou a possuir dois marcos fundamentais que se estenderam para a historiografia desse gênero – o primeiro deles, longínquo, ficou conhecido como Comédia Antiga, que apareceu oficialmente em 486 a.C., durante um grande concurso em Atenas, e teve como principal expoente o teatrólogo Aristófanes; o segundo, intitulado Comédia Nova, cujo mestre e representante mais importante foi Menandro, homem que, precocemente, aos 24 anos de idade, ergueu o título de comediógrafo pelo reconhecimento de suas

habilidades teatrais, já em meados de 317 a.C.

A Comédia Antiga carregou, no decorrer de sua existência, aparatos dramáticos que mantinham relações diretas ou indiretas com as questões políticas da sociedade ateniense. A Comédia Nova não. Com esse novo modelo de peça, os representantes desse tipo de comédia dispunham de temáticas e de motivações que não tinham por objetivos pensar ou repensar a política local, mas que se focavam basicamente na figura do homem, fazendo vir à tona os seus comportamentos, as suas relações, as suas paixões e as suas condições sociais.

Assim, ao passo que o acervo aristofanesco se constitui abundantemente de onze comédias completas cujas motivações predominantemente são pautadas na política ateniense, do cabedal de peças teatrais de Menandro restaram-nos poucas produções inteiras, conforme nos atesta Brandão:

De Menandro, os papiros egípcios nos devolveram a partir dos fins do século XIX muitos fragmentos, sendo o mais longo o da comédia “Epitrépontes”, *A Arbitragem*, cerca de 750 versos, mas faltava uma peça inteira, para que se pudesse aquilatar mais concretamente o valor do poeta ateniense. Felizmente, em março de 1959, foi publicada a primeira peça completa da Comédia Nova Grega. (BRANDÃO, 1985, p. 94)

Tendo sido encontrada em conservado papiro do século III d.C., a supracitada comédia de publicação completa e relativamente recente é a “*Dyskolos*”, *O Misantropo* – a mais conhecida peça teatral do perspicaz Menandro, cuja primeira edição datou de 1959 (data legítima do aparecimento da obra).

Brandão (1985, p. 94), em nota de rodapé, nos adverte acerca das outras obras do líder da Comédia Nova:

As restantes comédias de Menandro, de que nos restam fragmentos mais significativos, são, além da já citada [em referência à peça *A Arbitragem*], *O Citarista*, *O Herói*, *O Espectro*, *A mulher de Samos*, *O Camponês*, *O Baulador*, *A mulher de cabelos cortados*.

Portanto, em termos de material para estudo acadêmico acerca da NÉA (somando-se aqui as obras não só de Menandro, mas também de outros comediógrafos representantes da época, como Aléxis, Filêmon, Dífilo e Apolodoro de Caristo – todos rivais e coetâneos de Menandro), tem-se muito pouco perto do que se acredita ter sido produzido, pois mais de trezentas peças deveriam constituir o acervo de representação dessa fase do teatro grego. Entretanto, por fatores relativos ao tempo, à conservação e ao achado dessas produções, poucos autores conseguiram ser decifrados, lidos e/ou analisados em suas criações – o que possibilitou ao Menandro – acrescentando-se, aqui, as suas engenhosas amarras textuais e dramáticas – o reconhecimento de sua comediografia como sendo aquela de representação máxima dessa tipologia de comédia, instaurada após longo período de uma comediografia aristofânica fundamentada na pólis.

Anteriormente à transição da Comédia Antiga para a Comédia Nova, a morte de Aristófanes pouco depois da apresentação de sua peça intitulada “Pluto” – comédia que satirizava a desigualdade de distribuição da fortuna na sociedade ateniense – não possibilitou o surgimento imediato de comediógrafos que se dispusessem a compor peças teatrais pautadas na vida política como ele fizera, optando, alguns escritores menores, pela criação

de comédias cujas temáticas enovelavam-se no cotidiano – assunto menos arriscado e, portanto, inofensivo para aqueles tempos. Surgia, assim, a inexpressiva Comédia Média:

[...] Em vez de deuses, generais, filósofos e de chefes de governo, ela [a Comédia Média] satirizava pequenos funcionários gabolas, cidadãos bem de vida, peixeiros, cortesãs famosas e alcoviteiros. Recorria ao repertório de Epicarmo, cujas inofensivas sátiras dos mitos serviam agora de modelo para mais uma espécie de epígonos. Por volta de 350 a.C., em Tarento, na colônia grega de Taras, ao sul da Itália, Rintão desenvolveu uma forma de comédia que parodiava a tragédia (*hilaros*, que significa alegre, engraçado), mas tudo o que dela sabemos baseia-se meramente em fragmentos e pinturas em vasos. Nem a Comédia Média, nem a hilarotragodia apresentaram quaisquer inovações no que diz respeito às técnicas cênicas e cenografia. (BERTHOLD, 2006, p. 124-129)

Muito tímida, a Comédia Média esquivava-se por completo das amarras das discussões políticas e, já demonstrando certa “covardia” no tratar dessas temáticas, preparava paulatinamente o terreno para o surgimento da comédia do grande representante da NÉA, Menandro, possibilitando, com esse novo pensar, os verdadeiros aparatos que de fato garantiriam em tempos futuros as notórias distinções entre a antiga e a nova comédia grega:

Não foi apenas na temática e no conteúdo que a NÉA tanto se afastou de Aristófanes,

foi também na forma. Se a Comédia Antiga é preponderantemente política, a Comédia Nova volta-se para a vida privada, buscando a intimidade dos cidadãos, fixando-se nos aspectos mais prosaicos e comuns da existência: o amor, os prazeres, as intrigas sentimentais. À linguagem desabrida, violenta e pornográfica do poeta de Lisistrata, a Comédia Nova com Menandro (eis o nome de seu grande astro) respondeu com uma linguagem comedida, bem comportada, simples e quotidiana. (BRANDÃO, 1985, p. 93)

Há, contudo, quem encare essa nova tipologia de comédia com ares de reprovação, especialmente quando a compara à fértil e duradoura produção aristofânica:

Restou a Menandro e seus contemporâneos, já decorrido mais de meio século após a morte de Aristófanes, perceber as possibilidades de uma forma de comédia que não é primariamente satírica. Por essa época, Atenas estava sob o domínio macedônico. Os dramaturgos eram obrigados a se confinar a comédias de sentimento e intrigas individualizadas; o gosto do momento, em compensação, os agraciava com seu favor. Muitos foram os escritores – sessenta e quatro, para sermos exatos – que responderam ao novo interesse e criaram a forma de comédia doméstica, ou comédia de costume que se mantém no palco há vinte e dois séculos, sofrendo apenas modificações de pequeno alcance.

Sem dúvida alguma, exigia menos genialidade do que a Comédia Antiga. Esta reclamava

homens dotados da mais alta veia poética, fértil imaginação e discernimento político. Cada comédia de Aristófanes exige novas invenções e oferece situações originais. A Comédia Nova, ao contrário, emprega tramas estereotipadas, falta-lhe a ambição e criatividade de sua predecessora e possui um aspecto essencialmente trivial. Aferrando-se às características quotidianas e movendo-se em trilhas comuns de comportamento, brincava gentilmente na superfície da sociedade. (GASSNER, 2007, p. 105)

Quando cotejada a produção de Menandro às composições dos outros sessenta e três representantes da Comédia Nova, dentre elas, as dos comediógrafos também atenienses Filêmon e Dífilo e dos latinos Plauto e Terêncio – todos considerados seguidores das peças do mestre da NÉA – nota-se, mesmo por debaixo das críticas ao estilo descompromissado dessa comédia, a comprovação da relevância de Menandro para a historiografia, e a caracterização desse gênero em quaisquer que sejam os tempos sempre é sobressaltada:

As tramas de Menandro são uma cansativa repetição de rapazes apaixonados por moças, pais perturbados pelo comportamento dos filhos, servos intrigantes que assistem a um ou outro lado e parentes perdidos há muito tempo. Com monótona regularidade, as comédias encerram suas complicações com final feliz tão fácil que seria elogiado por qualquer viciado em cinema. Embora as peças e mesmo as tramas de seus contemporâneos estejam definitivamente perdidas, não

há razão para crer que esses sessenta e três dramaturgos se afastem da fórmula estabelecida. Ao contrário, é Menandro quem, segundo antiga narrativa, reunia os maiores dotes e pode ser considerado o talento mais criativo de todos. (GASSNER, 2007, p. 105-106)

A grande fama atribuída a Menandro se deve, especialmente, ao engenho e à criatividade do comediógrafo na condução de suas personagens – travestidos poeticamente de sentimentos, pintavam motivações e personalidades diversas –, itens aos quais Aristófanes, em sua Antiga Comédia, decerto enjeitaria se, na época, ele ainda estivesse vivo.

Diz-se que Menandro começou, de fato, cedo a sua produção teatral, escrevendo tímidas peças em meados da Comédia Média. Entretanto, logo o jovem teria se destacado na arte, tendo ele ganhado cerca de oito prêmios nos grandes duelos de comediógrafos que eram realizados em sua cidade, Atenas, tendo perdido muitas outras premiações devido ao tardio e póstumo reconhecimento de sua produção:

Embora Menandro não tenha sido o dramaturgo mais popular de seu tempo, conquistando apenas oito prêmios e sendo frequentemente derrotado pelos rivais, em última análise foi considerado o melhor de todos e manteve a posição através dos tempos clássicos. O título de “pai da comédia” é seu com justiça e a lista dos seus descendentes em linha reta, que incluiria Shakespeare e Molière, é longa e honorável.

Sua fama, que em grande parte devemos aceitar por ouvir dizer, posto que a maior parte de

sua obra se perdeu, devia-se à pretensa mes-
tria com que tratava as personagens, ao estilo
poético que se considerava equivalente ao de
Homero e à simpática tolerância pelo povo
– a virtude à qual Aristófanes era alérgico.
Cada personagem possuía sua marca distin-
tiva e era provido de complexas motivações;
os escravos, tanto quantos os mestres, eram
dotados de personalidades distintas e, dentro
dos limites da estória romântica, suas perso-
nagens comportavam-se com a plausibilidade
de que até então não preocupara os escrito-
res de comédia (GASSNER, 2007, p. 106).

Mesmo privado de vitórias nas competições de
comédias (as chamadas “*agons*” dramáticas), em vida,
Menandro parecia não ter a projeção que se tornaria, fu-
turamente, peça-chave para a historiografia teatral, mas,
ainda assim, naqueles tempos, o comediógrafo já exercia
certo fascínio em seus seguidores coetâneos, pois a sua
produção teatral o fizera respeitável, independentemen-
te dos insucessos nos duelos dramáticos tão comumente
travados na pólis ateniense.

É sabido que os romanos Plauto e Terêncio de-
monstraram em suas produções serem leitores ávidos e
também seguidores do mestre da NÉA, tendo eles com-
posto peças teatrais muito semelhantes às criadas por Me-
nandro, que, aos poucos, firmava-se como um autor que
suscitaria muitas críticas, mas também – e principalmen-
te – elogios (ainda que alguns, exagerados) ao seu estilo
inconfundivelmente elegante e comedido: um exemplo
clássico provém do crítico e gramático do século II a.C.
que foi bibliotecário-chefe em Alexandria, Aristófanes de
Bizâncio, e que “nos legou numerosas citações das pe-
ças de Menandro, expressou sua incisiva admiração pelo

poeta: ‘Ó Menandro, e tu, Vida, qual dos dois imitou o
outro?’ ” (BERTHOLD, 2006, p. 129).

Exageros (ou não!) à parte, um outro ponto fulcral
a ser cotejado no presente estudo (para além da compro-
vação da figura do Menandro como sendo a mais impor-
tante nesse processo de modificação da tradição grega no
que tange ao teatro cômico) se estabelece com base nas
características e nas implicações dos meandros da Co-
média Nova do Menandro. Procura-se, aqui, estabelecer
particularidades dessa tipologia de comédia, observando-
se o que de fato mudou com a sua aparição em termos de
organização do teatro grego da época. Passemos, então,
a observar a NÉA em suas singularidades.

NOS MEANDROS DA COMÉDIA DO MENANDRO

O texto mais estudado de Menandro, *O Misanthro-
po*, ou ainda, *Dyscolus*¹ (O Mal-humorado), foi encon-
trado, como já citado, tardiamente, muito depois de sua
composição, mas trouxe à comédia produzida em me-
ados do século X a.C. algumas referências pautadas no
indivíduo e no seu comportamento diante das relações
familiares e do amor – temáticas, aos olhos de muitos,
simples, mas que, em termos de representatividade da
sociedade ateniense da época, grandiosas por esboçarem
muito do que aquele meio social vivenciou.

Os tipos que marcam a comédia de Menandro

1 As acepções *Dyscolus* e *Dyskolos* provêm, respectivamente,
do latim tardio e do grego, sendo ambas encontradas nos materiais
de estudo crítico da obra do Menandro. Em português, o termo cor-
respondente a tais acepções e registrado nos dicionários é “díscolo”,
adjetivo que significa, de acordo com o *Dicionário Aurélio Eletrônico*,
Século XXI, Versão 3.0: “1. áspero no trato; agressivo”; “2. brigão, de-
sordeiro”; “3. dissidente”.

são casuais – suas peças trazem de forma bastante cotidiana indivíduos comuns: soldados, escravos, sogras, adúlteros, fanfarrões, aventos, misantropos –, homens e mulheres carregados de marcas e comportamentos individuais, mas que, paradoxalmente, desembocam nas atitudes do coletivo, ou seja, num reflexo da sociedade burguesa ateniense da época:

Menandro é um ateniense do século IV a.C., um homem da época de Demétrio de Falero e, talvez, mesmo por causa disso, um representante típico da rica burguesia de seu tempo. Epicurista delicado, culto e elegante, seu teatro, tomado em bloco, é um finíssimo estudo de caracteres, uma pintura dos costumes e um retrato da sociedade elegante em cujo meio viveu. (BRANDÃO, 1985, p. 94-95)

De fato, Menandro nasceu em berço de ouro: de família rica e tradicional ateniense, sua composição baseava-se na ação das pessoas, sendo, assim, as personagens figuras-mestras e centrais de sua comediografia, ao passo que a Comédia Antiga caricaturava a política ateniense e, de fato, não poupava sob hipótese alguma as figuras que a cercavam: políticos institucionalizados, funcionários da política etc; a NÉA de Menandro trazia em seu repertório a juventude com seu fervor apaixonado, os homens e mulheres comuns em situações cotidianas, os escravos dotados de personalidades distintas e muitos tantos outros estereótipos.

Com o advento da crise da pólis, a Comédia Política de Aristóteles foi perdendo o vigor e essa fragilidade, ainda na chamada Comédia Média, se acentuava, principalmente com o progressivo abandono dos temas

mitológicos, em detrimento das temáticas cotidianas e familiares de Menandro:

[...] Se trata, por lo tanto, de una época de inestabilidad política que provoca o agudiza cambios sociales y económicos que eran consecuencia de sucesos anteriores (Guerra del Peloponeso y sus consecuencias, imperialismo ateniense, ampliación del marco geográfico de acción, etc.), con un considerable aumento de la diferencia entre las clases y del contraste entre el campo y la ciudad; se deteriora el entramado comunitario, lo que comporta la falta de mecanismos contra los abusos y el consiguiente aumento de la inseguridad. Todos estos factores están presentes en las comedias de Menandro, en las que la temática muestra el predominio de la dimensión particular del individuo frente a la comunitaria del ciudadano y la estructura que se quiere reforzar, en la familia. Todo ello es reflejo de un sistema en el que, frente a los cambios socio-políticos, las clases dominantes intentan mantener un determinado orden que ha sido puesto en cuestión por las transformaciones de todo tipo y por toda la pérdida de los valores anteriores; el enfrentamiento a ese sistema cerrado motiva que el individuo se sienta anonadado, confuso, en una aporía de la que le sacan otros personajes (TALENS, s. d., s. p. Acesso em 09 de abril 2009).

Menandro realmente viveu em fase de profundas mudanças políticas e econômicas, que se refletiram di-

retamente em suas composições dramáticas – não que ele as colocasse como temáticas centrais em suas obras, pelo contrário, todas as tensões sociais que sondavam a cidade de Atenas se voltavam para os comportamentos e hábitos individuais. Assim, postos em cena, aparentemente “distantes” das transformações que ocorriam na pólis grega, as personagens do comediógrafo, distribuídas em cenários domésticos e cotidianos, representavam em seus ambientes familiares um reflexo do sistema e das alterações engendradas naquele território – algo que não foi percebido de antemão por muitos leitores:

En este contexto escribe Menandro a que ha sido considerada simple comedia burguesa, amable y elegante, pensada para las capas media y alta de la sociedad y sin apenas reflejos de las graves tensiones sociales; pero progressivamente se va imponiendo un modo nuevo de leer a Menandro que saca la luz estrechas relaciones con los problemas contemporáneos, como las obras de Aristófanes, pero de modo distinto: mientras la Comedia Política trata de personas o asuntos concretos que preocupan en esse momento a los ciudadanos de Atenas o da forma de comedia a una utopia política (reflejo de las reflexiones de sus coetáneos sobre la crisis del sistema poítico), la comedia de Menandro, como la tragedia, trata de los problemas contemporáneos del ser humano y de las probables vías de solución, que, para un hombre como Menandro, están en la solidaridad y la comunicación humana por encima de las barreras sociales y económicas. La comedia de Menandro, por lo tanto, es un espacio para la

consideración crítica de la sociedad en una situación de fuertes tensiones en un formato amable y en consecuencia atractivo y efectivo (TALENS, s. d., s. p. Acesso em 09 de abril 2009).

Longe das alfinetadas aos políticos atenienses, às instituições e aos homens públicos, os principais temas da Comédia Nova são o amor e a família. A necessidade intrínseca de um *happy end* também marca as peças da NÉA, cujas personagens, em sua maioria, são homens e mulheres jovens em busca da experiência amorosa que, ao fim e ao cabo, irá, via de regra, desembocar no esperado enlace matrimonial.

Assim, o que se pode notar nas poucas obras escritas pelo autor de *O Misanthropo* é que não há em sua comediografia espaço para relações homoeróticas – o que se observa, aliás, é que essa escolha do comediógrafo da NÉA remete a uma antiga tradição literária de retratar o amor entre homens e mulheres que por vezes passam pelos mais diversos obstáculos para vivenciá-lo – o que não significa afirmar propriamente que o destino dado ao amor na sociedade ateniense da época coincide com a escolha da temática do casamento por parte de Menandro, ainda que o tratamento renegado à figura da mulher², em suas obras, como em todas as peças produzidas durante a NÉA, seja bastante equiparado ao comportamento feminino da época, conforme nos atesta Carmen Talens:

2 A respeito da questão da mulher na obra de Menandro, cf. o livro *“Woman and the comic plot in Menander”* (“As mulheres e o enredo cômico em Menandro”), *Cambridge University Press, 2008*, da PhD em Filologia Clássica, Ariana Traill, disponível em: <http://books.google.com.br/book>.

Con todo, la tendencia generalizada al realismo y la convencionalidad en la comedia no debe llevar a pensar que el tratamiento del amor coincida con las prácticas sociales: se trata de un tema muy formalizado, de larga tradición literaria en cuya transformación han jugado un papel importante las reflexiones filosófico-políticas. Esos cambios son la causa de que no haya en Menandro relaciones homoeróticas y la relación tienda progresivamente a establecerse entre dos jóvenes que desean contraer matrimonio, que se han visto separados por causas diversas. Este novedoso planteamiento, que va parejo a la formalización de unos nuevos tópicos eróticos, es reflejo de cambios sociales que se están produciendo en la estructura de la familia y de las reflexiones que provocan: frente a la idealización de la relación homoerótica masculina de etapas precedentes, ahora se produce una progresiva idealización de la relación matrimonial, que es el enamoramiento del protagonista masculino, joven y carente de iniciativa, sin que se tenga en cuenta los deseos de la parte femenina, en lo que la comedia está reflejando las circunstancias sociales, en las que la mujer sigue sin tener presencia pública (salvo en determinadas situaciones especiales) ni opinión en cuestiones privadas (TAL-ENS, s. d., s. p. Acesso em 09 de abril 2009).

Um outro aspecto da comédia do ateniense se volta para o possível desaparecimento do coro – elemento da tragédia do qual se serviu a Comédia Antiga que,

aliás, já vinha perdendo forças desde as últimas comédias de Aristófanes – esse fato pode ser justificado pelo surgimento de conflitos que não mais representavam a sociedade helênica, mas sim denotavam uma problemática voltada para a predominância dos conflitos individuais. Desta forma, o fim do coro ocorreu oficialmente na NÉA e representa, acima de tudo, a finalização de uma das marcas da tragédia grega que perduraram na Comédia Antiga. Apesar de alguns críticos defenderem, porém, que esse desaparecimento do coro não tenha se dado de forma tão efetiva, mas sim de uma forma branda, é sabido que Aristófanes em seus últimos escritos já acentuava os primeiros pequenos cortes do papel do coro no que tange à sua participação na continuidade da ação das personagens e que a Comédia Média de fato ignorara esse elemento da tragédia em suas tramas, fazendo apenas um uso “regrado” do coro durante os intervalos e para marcar as fases constitutivas da ação – o que levou alguns poucos teóricos à sustentação de que esse elemento tenha ainda feito parte da NÉA: “O que se pode e até mesmo se deve defender é que na NÉA existe Coro, mas este não participa da peça; marca apenas as fases constitutivas da ação. Sua presença, além disso, jamais quis dizer que a peça deva ser dividida em atos...” (BRANDÃO, 1985, p. 101)

Uma outra polêmica também surge no decorrer dos estudos acerca do material crítico-teórico envolvendo a comediografia de Menandro e se relaciona exatamente à supracitada segmentação das suas comédias em cinco atos – divisão, aliás, que possibilitou aos estudiosos a comparação da estrutura da NÉA ao drama romano. A controvérsia sugerida é a de que as peças da intitulada Comédia Nova sejam todas elas divididas em cinco atos. Na verdade, essa divisão de cinco atos é, talvez coincidentemente, predominante nas comédias de Menandro,

mas não se estende às outras tantas produzidas por outros autores que nessa época produziam, muito menos a todas as escritas pelo comediógrafo aqui analisado, pois, naqueles tempos, os dramaturgos não possuíam a noção que se tem hoje de divisão de peças em atos:

Quanto à divisão da Comédia Nova em cinco atos, nada mais absurdo. Tanto a tragédia quanto a comédia se encenavam na antiguidade clássica em “drama contínuo”. Gregos e Latinos não conheceram a grande técnica da divisão de suas peças em *atos*, no sentido atual, mas apenas em episódios, marcados pela intervenção do Coro. (BRANDÃO, 1985, p. 100)

Um dado curioso que se tem sobre as transformações advindas das comédias do Menandro se refere à reorganização³ do palco para encenação, donde se pode crer que o próprio comediógrafo tenha presenciado ainda em vida o teatro de Dionísio terminado:

Como os atores não entravam vindos da orquestra, a forma do palco foi alterada. As cenas mais importantes eram agora apresentadas no *logeion*, uma plataforma diante da *skene* de dois andares. A comédia de caracteres, com suas escritas e nuances individuais de diálogo, exigia a atuação conjunta mais concentrada dos atores, bem como um contato mais estreito entre o palco e a platéia. (BERTHOLD, 2006, p. 129)

3 A respeito da arquitetura do teatro grego, conferir breve e explicativo artigo do crítico Sábado Magaldi em sua *Iniciação ao teatro*, da Editora Ática.

Quanto à utilização da máscara, a Comédia Nova evitou a rigidez obrigatória de uso dessa peça-chave que compunha a tradição do teatro greco-latino e que se tornou recurso constante nas encenações anteriores à NÉA, mas não a aboliu de vez, apenas incorporando à máscara grega certo refinamento em sua composição – o que a fez comparada à maquiagem teatral dos tempos modernos (GASSNER, 2007, p. 108).

Para alguns estudiosos, as peças de Menandro seguem intrigas cômicas que se aproximam do melodramático. No entanto, a gargalhada desmedida, o exagero no âmbito dos usos da linguagem, a vulgaridade, a pornografia e/ou os apelos que remetem a quaisquer tipos de descompostura são atitudes que não cabem na sua comediografia, pois o teatrólogo da NÉA possui “sensibilidade requintada, compraz-se em delicadezas sutis”. (MAGALDI, 2001, p. 45).

A linguagem comedida do ateniense é simples e cotidiana pela própria proposta da Comédia Nova de representação dos indivíduos em situações habituais, corriqueiras e cujos movimentos e ações sempre se desenvolviam no âmbito da família. Entretanto, não há como negar a existência de uma marcante e fina ironia do autor que, por sua vez, ao transpor para as suas personagens falas insinuantes e sinuosas, acaba por retirá-las facilmente de um cotidiano tido como enfadonho, colocando-as em situações dramáticas que jocosamente levam os espectadores e leitores mais aguçados a outras reflexões acerca de suas reais condições existenciais.

Menandro sempre buscou elegância vocabular e não admitia em sua própria escrita o uso de gírias, palavras ou palavras de baixo calão. Aliás, extravasamentos que primam pelo mau gosto são extremamente ofensivos em se tratando não só do autor de “A Arbitragem”, como também de seus seguidores, os outros dramaturgos da

NÉA, que pouco destaque tiveram em relação ao astuto Menandro.

Com tanto apreço pelo linguajar, o vigor do trabalho do comediógrafo ganhou ainda mais forças em personagens que eram indivíduos muito comuns, submersos no cotidiano, cheios de afazeres e, em muitas das comédias, “acometidos” de súbito pelo amor romântico – que, aliás, estava há muito tempo afastado do teatro. Ganhou também forças nas comédias da NÉA de um modo geral, que, ao contrário do que pensam, tinha no casamento a resolução de problemas existenciais e, por incrível que pareça, políticos também, pois esses enlaces matrimoniais eram feitos entre pessoas de classes sociais distintas, fato que poderia suscitar inúmeras observações acerca do interesse do comediógrafo em retratar para seus espectadores de forma tão sutil um modelo de vida a ser seguido, vivenciado para o “bem” da sociedade ateniense da época – pensamento que corrobora com a ideia de muitos historiadores de que Menandro fora amigo e seguidor do governo do tirano, o também ateniense, Demétrio de Falerio, que em muito teria contribuído na época para o não reconhecimento do mestre da NÉA como comediógrafo eficiente.

Um ponto que merece destaque na riqueza das contribuições de Menandro diz respeito à influência desse autor no gênero literário que surgia vagarosamente na Grécia, a novela:

Ya hemos comentado que pronto fue considerado Menandro un autor clásico, el predilecto de la Comedia Nueva. Gozo de esta consideración desde el siglo III a.n.e. al V, e incluso hay testimonios de que era leído y estudiado a mediados del siglo VII. Esta positiva valoración desde el punto de vista de los edu-

cadores o los espectadores/lectores de comedias tuvo también su reflejo en creaciones literarias: sabemos que influyó poderosamente en un género literario griego emergente, la novela, genero que adquirió una amplísima difusión (TALENS, s. d., s. p. Acesso em 09 de abril de 2009).

O emprego do prólogo onisciente – que é uma espécie de “prefácio” (PAVIS, 1999, p. 308) da peça e consiste na anúncio de temáticas importantes constitutivas das ações por parte do autor (ou do diretor), fornecendo ao público dados de extrema importância para uma compreensão mais “eficaz” da encenação – constituiu-se como uma marca registrada na Comédia Nova e, portanto, nas comédias de Menandro também (há quem afirme que o prólogo seja uma influência de Eurípedes, que o utilizava por motivações puramente didáticas), que fazia uso desse notável recurso para deixar o público mais interessado acerca das temáticas a serem representadas pelos atores no espaço cênico:

O prólogo onisciente [...] representa, a nosso ver, uma lição estética admirável da dramaturgia grega: não importa a intriga, em si, mas a forma pela qual o escritor a desenvolve. Talvez, por conhecer de antemão os episódios, a platéia apreciasse com maior deleite a mestria artística do comediógrafo. (MAGALDI, 2001, p. 46)

A estudiosa de Menandro, Carmen Talens, ao caracterizar as personagens-tipo das comédias do ateniense, aponta o quão importante é o papel do “prologuista” no reforço da teatralidade da obra, enfatizando, ainda,

como o criador de “O Misanthropo” faz uso desse recurso:

Entre estas figuras, estes personajes-tipo, en cuya configuración se unem elementos procedentes de la tradición literaria con otros que los vinculan al momento de su creación, hay un personaje que destaca en tanto que provoca la ruptura de la ilusión dramática a la vez que es utilizado para reforzar la teatralidad de la obra: es el personaje prologuista de la comedia, papel que a veces cumplen los personajes de la obra, pero que con frecuencia asume una divinidad. Menandro utilizará estos personajes para informar sobre la historia anterior al comienzo de la acción y para avanzar el final en líneas generales o dar alguna información va dando Menandro las claves de la interpretación de la obra, va señalando aquellos aspectos de la trama o del carácter de los personajes que le interesan y en torno a los cuales gira la comedia. Como era de esperar, reserva para la divinidad la información que no puede ser conocida por los demás personajes y la anticipación del final feliz: así es en Arisco, en la que Pan es la divinidad prologuista, Ignorancia en Rapada, etc. (TALENS, s. d., s. p. Acesso em 09 de abril 2009).

Assim como recebeu fortes influências de Eurípedes e também de Epicuro – este, concidadão de Menandro, contribuiu com os valiosos “empréstimos” de sua Filosofia da Felicidade – de cujos preceitos foram retirados os finais felizes e românticos das comédias do mestre da NÉA; e aquele com o citado emprego do pró-

logo onisciente – O criador de “O Misanthropo” também influenciou outros dramaturgos não só em vida, como – e também – muitos séculos após a sua morte e, por incrível que pareça, ainda é lembrado por meio de releituras de suas obras em montagens e encenações relativamente recentes em várias línguas e em muitas partes do mundo.

Quanto às contribuições e influências de Menandro para o teatro mundial – que, aliás, são notórias e vão muito além da comprovada e histórica “continuidade” da obra do ateniense na dramaturgia dos romanos Plauto e Terêncio –, há quem afirme até mesmo que o comediógrafo teria trazido à tona em primeiro plano muitas das características das comédias encenadas em tempos modernos. Suas produções literárias permaneceram vivas em composições de autores romanos coetâneos a ele, seus trabalhos foram, com frequência, reencenados, servindo de material, até mesmo, para aulas de retórica. Há indícios concretos de que a Comédia Nova do mestre da NÉA influenciou diretamente *Comédia Palliata*, estilo de comédia romana que embasou sua estrutura nas características da tragédia e da comédia gregas, mantendo muito desses gêneros e acrescentando a eles uma originalidade que não nos permitiria afirmar que a *Palliata* seja um estilo teatral dependente dessas influências gregas, pelo contrário, existem estudos que apontam os limites e a extensão dessa influência⁴:

A Comédia Nova descreve a sociedade contemporânea com seus vícios e defeitos, sua vida privada e seus tipos de caráter geral: o jovem apaixonado, o pai severo e o benevolente, o velho sórdido e o avaro, o escravo

4 Cf. CIRIBELLI, Maria Corrêa. **Teatro Romano e Comédia Palliata**. Disponível em: http://www.revistaphoenix.kit.net/Phoenix%201996/artigo017_1996.pdf.

astuto, a donzela infeliz e simpática, o traficante de escravos, o parasita. [...]

Essa comédia não pode ser encarada como retrocesso, um empobrecimento em relação às formas anteriores. Sobrevivendo na Grécia até o século III a.C., acabou se tornando conhecida durante muito tempo através da Comédia Latina (portanto, aparecendo separada do seu ambiente histórico). Serviu de modelo para a comédia romana denominada *Fabula Palliata*, que muitas vezes é considerada apenas como sua imitação. Na *Palliata* (404-336), introduzida em Roma por Lívio Andrônico, o enredo se desenvolve em cidades da Grécia, sendo gregos a maior parte de seus personagens. Os comediógrafos latinos certamente usaram a Comédia Nova porque esta abordava temas de interesse de toda a humanidade e atuais. (CIRIBELLI, 2009, p. 239)

Os seguidores modernos – diretos ou indiretos – são muitos, dentre eles: Molière⁵ (o seu mais ilustre herdeiro), Shakespeare e Marivaux. A peça intitulada “A Arbitragem”, com cerca de setecentos versos conservados, é considerada por alguns estudiosos como sendo uma comédia absolutamente moderna em suas implicações: “[...] O desmascaramento de um pedante acrescenta uma nota incisiva a essa que é a mais completa das peças preservadas de Menandro. É fácil perceber sua semelhança com inúmeras denúncias do puritanismo e da hipocrisia veiculadas na comédia moderna.” (GASSNER, 2007, p. 109).

5 O reconhecido dramaturgo Molière compôs uma peça intitulada *Le Misanthrope* (França, 1666), inspirada na comédia de Menandro.

Não há como negar a assertiva de que muito do que se tem no teatro moderno seja uma herança da comediografia do ateniense, pois “[...] são as leis e as personagens da Comédia Nova um dos troncos fundamentais do gênero, até os nossos dias. Menandro está na origem dessa linhagem, que ainda enriquece o teatro moderno e por certo se prolongará na história” (MAGALDI, 2001, p. 60).

UMA LACÔNICA (E INSUFICIENTE!) VISÃO DE “O MISANTROPO”

Apesar de não constituir proposta do presente estudo a análise crítica das obras de Menandro, considerou-se aqui a extrema relevância de situar o leitor com um lacônico (e insuficiente!) esboço de apenas umas das principais heranças completas do ateniense: a peça “O Misanthropo”, que, em verdade, recebeu esse nome que acabou sendo consagrado pelo uso corrente como sendo o nome da peça do comediógrafo, mesmo tendo sido observado, de fato, no subtítulo da obra oficial, que tinha por nome “*Dyscolos*” (O mal-humorado).

O termo “misanthropo”, em português, do grego: *misánthropos*, significa: “1. Que ou aquele que tem ódio ou aversão à sociedade; antropófobo. 2. Que ou aquele que evita a convivência, que prefere a solidão, que é solitário, insociável, antropófobo.” (*Dicionário Aurélio Eletrônico – Século XXI*).

A primeira apresentação da comédia mais estudada do ateniense Menandro é datada de aproximadamente 316/317a.C. e se inicia com o prólogo de Pã, um deus da natureza silvestre que, de forma onisciente, descreve em linhas gerais o ambiente em que se dão as ações da peça e anuncia a misantropia da personagem principal, Cnêmon – homem mal-humorado, fazendeiro recluso, com

aproximadamente cinqüenta anos de idade e que jamais suportara viver em sociedade:

Pã (*saindo da gruta a ele dedicada*) - Imaginem que o lugar da cena é File, na Ática; a gruta das Ninfas, de onde estou saindo, é exatamente o santuário bem visível, pertencente aos filásios, gente capaz de fazer crescer plantas nos rochedos desta região. Na propriedade ali à minha direita mora Cnêmon, homem cheio de rancor para com todo o mundo e inimigo da sociedade. Digo sociedade? Ele já é um bocado velho; pois bem, durante toda a sua existência ele nunca iniciou conversa alguma, nunca dirigiu a palavra primeiro a ninguém, a não ser para me reverenciar (constrangido por nossa vizinhança) quando passa diante de mim, Pã; e ainda assim de má vontade, eu bem sei. Com um temperamento assim ele casou com uma viúva, cujo marido morrera, deixando-lhe um filho de tenra idade. Não se contentando com discutir com ela o dia todo, ele ainda consumia assim a maior parte da noite; viviam pessimamente. E tiveram uma filha; foi ainda pior. Como a desventura deles ultrapassasse tudo que se pode imaginar, e sua vida fosse apenas sofrimento e amargura, a mulher voltou para junto do filho nascido do primeiro casamento. Este possuía pequena propriedade, aqui nos arredores; é lá que ele hoje proporciona uma vida apertada à sua mãe, a si mesmo e a um único escravo, criado fiel deixado por seu pai. Esse rapaz já é um homenzinho e tem o espírito mais ma-

duro que a idade. Nada como a experiência da vida para formar as pessoas. Quanto ao velhote, vive sozinho com a filha e uma velha criada, carregando lenha, cavando a terra com a enxada, para cima e para baixo o tempo todo e detestando todo o mundo, por atacado, a começar aqui por seus vizinhos e sua mulher até o pessoal de Colarges, lá embaixo. A moça tornou-se o que seria de esperar de sua educação: ignora tudo que é ruim. O zelo com que ela se dedica à sua devoção e às homenagens às Ninfas companheiras, levou-nos a pensar em fazer alguma coisa por ela. Um rapaz cujo pai, muito rico, cultivava nesta região terras que valem milhões, mas vive na cidade, veio caçar por aqui com um companheiro; chegou a estas paragens por acaso e fez com que ele começasse a perder a cabeça por ela. Aí estão as linhas gerais da ação. Os detalhes vocês verão, se quiserem. Mas é tempo de querer, pois parece que estou vendo aproximar-se o apaixonado com seu companheiro de caça; eles estão conversando sobre o assunto. (*Pã torna a entrar no santuário.*)

Com esse prólogo tão explicativo, Menandro inicia a sua comédia, cujo argumento é voltado para a personagem central e para as suas vivências familiares: o intratável Cnêmon vivia sozinho no campo com a sua filha (que não possui nome porque ele mesmo não quisera colocar, sendo, na peça, apadrinhada com o epíteto de “moça”), pois havia se separado de sua esposa, Mirrina, que era a mãe da camponesa e tinha um outro filho, Górgias, de um casamento posterior ao seu com Cnêmon.

O misantropo foi abandonado pela mulher logo após o nascimento de sua filha, pois Mirrina não conseguia mais conviver com o seu mal-humor. Um rapaz rico da cidade, Sóstrato, pede a mão da filha do miserável em casamento, mas este nega ferozmente a possibilidade de realização desse enlace matrimonial. Sóstrato, então, tenta uma aproximação com o enteado de Cnêmon, vislumbrando a possibilidade de conseguir se casar com a menina, mas Górgias não consegue ajudá-lo em seus planos.

O desenrolar da trama se dá quando o anti-social Cnêmon cai em um poço e é salvo justamente pelo rico rapaz Sóstrato – daí em diante, o lado bom do misantropo começa a aflorar, pois o mesmo reconcilia-se com Mirrina, aceita que a filha se case com Sóstrato e, de quebra, permite que a irmã do rapaz se case com o seu enteado, Górgias.

O triunfal “*happy end*” se dá com a transformação de Cnêmon em um homem bom e, principalmente, bem-humorado – e essa mudança de temperamento, de fato, marca o humor presente na comédia do pai da NÉA.

Rubricas ou indicações cênicas de Menandro são pontuais para o desenvolvimento de toda história e a rubrica de indicação do cenário permite a visualização do espaço cênico imaginado para a encenação da cômica história de Cnêmon:

Cenário:

A peça desenrola-se em File, povoado na encosta do monte Parnes, nos confins da Ática e da Beócia. O cenário representa, ao centro, a entrada de uma gruta dedicada a Pã, habitada por Ninfas; perto da entrada, uma estátua de Pã; de cada lado uma casa; à esquerda a de Cnêmon, à direita a de seu enteado Górgias.

A idéia de que Menandro “parece dizer que os infortúnios são provisórios se os homens têm merecimento e bondade” (MAGALDI, 2001, p. 56) não permite que o espectador se esqueça de que a sua obra, antes de tudo, se refere ao amor – trata-se, “*O Misanthropo*”, antes de qualquer classificação, de uma “comédia de amor”, que se busca leve e sutil, ou ainda, nas palavras de Brandão, uma comédia “bem comportada” (BRANDÃO, 1985, p. 97)

Muito há ainda por se desvendar, em se tratando dos meandros das comédias do Menandro, especialmente da tão citada comédia “*O Misanthropo*”. Muito se tem a descobrir também sobre essa figura que deixou para a posteridade um reconhecimento que em vida esperou com avidez, mas que – como habitualmente ocorre na história, na literatura, no teatro e em muitas outras artes – só obteve tardiamente.

Buscou-se, sobretudo, no presente estudo, uma despreziosa leitura do escasso material crítico disponível em língua portuguesa para o (re)conhecimento do teatrólogo como sendo uma personalidade de fundamental importância para a historiografia mundial do teatro, representante máximo da Comédia Nova – uma despreensão que, ao mesmo tempo, se sugere “instigadora”, uma vez que não findam as possibilidades de tornar o “lacônico e insuficiente” em novas leituras, novos estudos, novas oportunidades de aprofundamento na obra do pai de “*O Misanthropo*”, Menandro.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e co-*

média. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CIRIBELLI, Maria Corrêa. *Teatro Romano e Comédia Palliata*. Disponível em: http://www.revistaphoenix.kit.net/Phoenix%201996/artigo017_1996.pdf. Acesso em 22 de junho de 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio eletrônico: século XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. Versão 3.0.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007 (Coleção Estudos; 36).

MAGALDI, Sábato. *O texto no teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001 (Coleção Estudos; 111).

MAGALDI, Sábato. *Iniciação ao teatro*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2002 (Série Fundamentos).

MENANDRO. *O Misanthropo*. Disponível em <http://oficinadeteatro.com/component/jdownloads/?task=view.download&cid=71>. Acesso em 26 de outubro de 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

TALENS, Carmen Morenilla. *Menandro: la Comédia Nueva*. Universitat de València. Disponível em: <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/culc/aut/1060.asp>. Acesso em 9 de abril de 2009.

TRAILL, Ariana. *Woman and the comic plot in Menander*. Cambridge University Press, 2008. Disponível em: <<http://books.google.com.br/book>>. Acesso em 15 de julho de 2009.

Recebido em 22/10/2009

Aprovado em 07/12/2009