

## O desenvolvimento da comédia antiga no sistema democrático ateniense no séc. V a. C.

Luiz Henrique Bonifacio Cordeiro<sup>1</sup>

Drama, mimesis e diálogo: estas são palavras que podem ser utilizadas para definir reduzidamente o teatro e mais especificamente o teatro grego ateniense do século V a. C. Contudo, o teatro grego é apenas mais uma das composições do vasto campo artístico dos antigos gregos ao longo de séculos de produção cultural. Esse vasto campo literário dos gregos possui em sua estrutura uma forte originalidade, tal como afirma Edward Capps<sup>2</sup>. Para esse autor, não houve uma tradição literária anterior que permeasse o início da produção literária entre os gregos e a capacidade de criação deles resultou em conscientes esforços para representar os temas requeridos em forma artística, fazendo com que fossem revestidos de características universais. Capps defende ainda que os gregos instituíram um progresso que visava à perfeição e, por isso, houve um desenvolvimento dos gêneros literários com sua consequente transformação, que fora tratada por aqueles como "*crescimento normal*"<sup>3</sup>.

A emergência da literatura entre os gregos conta com a participação ativa dos acontecimentos políticos e sociais que acometeram seu território desde tempos recuados, ainda no segundo milênio a. C. Tal como afirma Capps<sup>4</sup>, as vicissitudes de grupos humanos que tinham o mínimo de estabilidade social e política passaram a ser refletidas em formas não concretas de descrever aquele mundo.

O significado da *mimesis* é central para compreender a relação da estrutura literária dos gregos com o mundo que a rodeia, ou seja, para melhor entender o *ethos* no qual ela se insere. A origem de mimesis de Platão e Aristóteles vem de *poiesis*, que significa criar/fazer e deriva de uma transposição de mundo. Para Luiz Costa Lima<sup>5</sup>, *poiesis* quer dizer uma ação social simbolicamente investida na arte mimética, que é dependente da linguagem estética, indireta e conotativa, isto é, metafórica. Lima

concebe este raciocínio em conformidade com a "*filosofia das formas simbólicas*", de Ernst Cassirer <sup>6</sup>, para quem o homem é um ser que atua simbolicamente em seu meio. Para esse filósofo, a arte e a linguagem se assemelham por serem movidas simbolicamente; ou seja, a percepção delas torna-se sensível através de seu valor simbólico. A *mimesis*, em suma, é um processo de construção social e envolve comunicação, compreensão e linguagem. Tal como afirma Aristóteles <sup>7</sup>, contemplamos com prazer imagens reprováveis para assim identificar aquilo que deve ser considerado como correto ou exato:

“nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres”.

Nesse sentido, a *mimesis* é responsável por um julgamento das experiências sensíveis do cotidiano.

A literatura, assim, nunca deixou de ser relacionada ao universal. A referência à oralidade, obtida com as epopeias homéricas, somada à importância ritual e valorização individual das poesias dentro da coletividade, são exemplos desse caráter da estrutura literária dos gregos. É com estas configurações que o teatro emerge na Atenas do século VI a. C., fundamentado em uma cultura baseada na oralidade, com forte cunho social e político, e com cada vez mais importância da palavra individual na coletividade.

Consolidado em festas rituais em homenagem ao deus Dioniso, o teatro tem funções nítidas e específicas, mas que marcam sua relação com outras formas literárias anteriores. Além disso, é no teatro que há uma sublimação das outras artes gregas, tal como afirma Aristóteles <sup>8</sup>, pois há uma conjunção entre poesia, música e dança, com o objetivo de mimetizar ações de agentes, ou seja, ocorre ali a apresentação de um drama.

O teatro em Atenas, desde sua emergência, esteve relacionado a festas e rituais religiosos. Os ditirambos e os cantos fálicos, que foram a base da tragédia e da comédia,

respectivamente, ratificam esta relação <sup>9</sup>. O próprio desenvolvimento dos gêneros teatrais é resultado e reflexo dos contatos com as festas e o sentido religioso. Adrados <sup>10</sup> afirma que, devido à proximidade com os ritos, o teatro é flexível, pois o drama é assinalado com mitos e era através destes que o teatro promovia debates acerca de problemas sociais.

Mais próximo aos problemas do cotidiano do que as tragédias, que estavam mais próximas às questões de ordem metafísica, o específico desenvolvimento do gênero cômico em Atenas esteve intimamente relacionado às questões políticas e sociais. Elna Miranda Cancela <sup>11</sup>, que considerou a comédia como um fenômeno histórico-literário, defende que a inter-relação entre a comédia, seu público e sua teoria foi o que permitiu possibilidades de desenvolvimento temporal maior desse gênero em detrimento da tragédia.

A democracia ateniense se desenvolveu no século V a. C. como um sistema político marcado por negociações entre os grupos que disputavam o poder. Como afirma Josiah Ober <sup>12</sup>, a harmonia social no sistema democrático ateniense esteve permeada por relações de disputa e de poder através de uma comunicação conflituosa entre massas e elites, através de “topoi retóricos”, o discurso em si. Oradores, pintores e poetas estão nesse conjunto de escritores que multiplicam seus discursos com a retórica no século V a. C. Após a morte de Péricles (429 a. C.), a retórica passou a ser mais significativa ainda, já que ele estimulou a oratória entre os atenienses. Portanto, o desenvolvimento das comédias nos anos subsequentes à morte deste estadista serviu a uma função oratória dos autores.

Segundo Wilfred Major <sup>13</sup>, a nomenclatura *comédia antiga* abrange a comédia ateniense pertencente ao século V, de 486 até 403 a. C., embora a divisão da comédia grega em antiga, média e nova não compreenda perfeitamente o desenvolvimento do gênero cômico em Atenas. No entanto, este autor salienta que esta divisão é importante para observarmos o debate sobre o desenvolvimento da retórica presente na comédia.

As possíveis origens geográficas da comédia, apontam Cancela <sup>14</sup> e Albin Lesky <sup>15</sup>, são várias. A Magna Grécia, a Lacedemônia e a Ática fazem referência a uma possível origem. Os cantos falofórios têm, certamente, participação na origem da comédia, havendo ou não uma origem geográfica única <sup>16</sup>. Independentemente de ter uma ou mais origens espaço-temporais, segundo Cancela <sup>17</sup>, desde os dramas de Epicarmo e de Fórmis, a comédia já estava revestida de elementos peculiares como vulgaridades e fala popular, uso do falo, jogos de palavras, paródias, nomes próprios significativos, entre outras características que demonstravam uma continuidade e função coesa do gênero. Para Lesky <sup>18</sup>, isto é resultado dos gêneros literários e cultos anteriores que promoveram a comédia como uma transfiguração destes em um fenômeno de maior envergadura. Uma grande diferença, por exemplo, entre Aristófanes (final do século V a. C.) e Epicarmo (final do século VI a. C.), é que neste a peça era um drama bem mais curto e dificilmente aludia a acontecimentos contemporâneos, enquanto que o jogo aristofânico se alonga quase tanto quanto uma tragédia e se reveste quase que totalmente de acontecimentos atuais.

Voltando-se à origem da comédia antiga nos dramas megarenses de Epicarmo, Wilfred afirma que "Epicarmo fez uso do diálogo e, assim, abriu a porta para cenas de debate [...]. O drama ateniense faz uso extensivo de debate formal, e a comédia ateniense, em especial, direciona explicitamente o debate para instituições filosóficas e políticas [...]" <sup>19</sup>. Uma vez que nosso foco neste artigo é apresentar a relação entre comédia e política, não refletimos sobre a questão da origem geográfica do gênero, e por isso a citação de Wilfred se faz importante para salientar a importância política dos argumentos cômicos. Como afirma Agrados <sup>20</sup>, devido aos debates, havia um espírito democrático nos gêneros literários atenienses no século V a. C., entre eles, os dramas da comédia antiga.

Segundo Lesky <sup>21</sup>, a comédia, que passou a ser apresentada como um dos rituais institucionalizados nas Grandes Dionísias pelo menos a partir de 486 a. C. (quando Quiônides teria sido o

vencedor do concurso de comédias), passou um longo tempo como resultado de improvisações. No entanto, vemos que de meados do século V a. C. em diante ela passa a ter um caráter generalista. O destaque à atuação dos atores é um exemplo das transformações ocorridas na comédia: no início do século, as apresentações cômicas eram bem próximas aos cortejos que as originaram e eram desempenhadas por cenas corais de zombaria cômica; na década de 440 a. C., porém, o coro já tinha uma participação menor e havia o debate entre dois atores. As cenas *agonais* (*agôn* - debate), portanto, gradativamente foram ganhando mais espaço no jogo cômico, em detrimento dos episódios corais; o resultado dessas transformações foram comédias que dedicavam mais atenção à técnica literária que as produziu, permitindo à historiografia a expressão "teoria literária da comédia", com relação aos dramas da comédia antiga ateniense <sup>22</sup>.

Essas transformações a que esteve exposta a comédia antiga são consequência da conjuntura política e social em que ela esteve inserida. Segundo Adrados <sup>23</sup>, o impacto da democracia nos gêneros literários provocou modificações e desaparecimentos, inclusive no teatro. Em conformidade com a teoria desse autor está a de Jorge Ferro Piqué, para quem o teatro de Atenas se transformou junto ao desenvolvimento da pólis, pois era uma experiência não apenas religiosa, mas política.

O teatro ateniense passa a ser cada vez mais o rosto mais atrativo que a cidade mostra de si mesma, símbolo de sua importância cultural diante de seus vizinhos e, de certa forma, parte da política hegemônica ateniense na área do Mediterrâneo oriental [...] <sup>24</sup>.

Com relação à comédia especificamente, o herói cômico serve-se das ações conflituosas para seu desenvolvimento e, segundo Cancela <sup>25</sup>, participa de um universo de zombarias, constituindo uma atmosfera de fantasias para atingir o êxito. A

comédia caminha nos limites do absurdo, rompendo com a estabilidade para revelar fissuras na ordem política.

Kurt Raaflaub<sup>26</sup> afirma que a democracia em Atenas foi um meio termo entre oligarquia e tirania de massas devido ao acesso político fornecido a diversos segmentos sociais. Para este autor, os cidadãos envolvidos no sistema democrático ateniense tinham consciência de sua contribuição para o regime político e por isso a crítica ao sistema era importante. Logo, a democracia não se desenvolveu apenas por meio de instituições, mas também com práticas e ideologias políticas. A comédia antiga agiu como um dos mecanismos responsáveis por retratar de forma lúdica e crítica esse sistema.

Para Cancela<sup>27</sup>, estudar a comédia é ver o desenvolvimento da própria pólis, por estar relacionada às transformações ocorridas desde o início do século V a. C. O pioneirismo nas manifestações cômicas, inclusive, é questão polêmica para esta autora. O fato de várias comunidades desejarem defender para si a origem da comédia demonstra a importância que esta obteve entre os gregos do período clássico, apesar da recusa de Aristóteles (1449a) em aceitá-la como valorizada, já que a considerou como "gênero inferior"<sup>28</sup>.

Como demonstra Aristóteles, há de se considerar a importância ritual da comédia, no culto a Dioniso, assim como a tragédia. Para o estagirita, excetuando-se o culto, a comédia não se configura como um gênero sério, como o é para ele a tragédia, e por isso deve ser considerada um gênero inferior e seus poetas serem ignóbeis perante os poetas trágicos. A comédia, como se disse, foi considerada como derivação dos cantos fálicos em homenagem a Dioniso que se punham em destaque em um momento de carnavalização da ordem cívica, com vistas a purificar e fertilizar a vida<sup>29</sup>. Para Cancela<sup>30</sup>, as disforizações propostas por Aristófanes, por exemplo, visavam a servir como um catalisador na vida cotidiana da pólis, ao rebuscar a tradição e apresentá-la como o verdadeiro ensinamento da *mimesis* cômica<sup>31</sup>.

A comédia, por este viés, pode ser considerada um gênero que se preocupou em agir de maneira restauradora ao transpor a ordem. As burlas cômicas, tal como afirma Lesky <sup>32</sup>, serviram de julgamentos para com questões mal resolvidas. O real vivido pelo poeta foi preponderante na sua produção, sendo a base de seu texto. As questões do momento funcionaram como relações de força com argumentos convincentes, suscitando lembranças que fazem parte da memória coletiva sobre valores, acontecimentos, lugares e personagens. Exemplos destas lembranças são os argumentos que Aristófanes utiliza para caracterizar a Guerra do Peloponeso em suas comédias, disforizando as decisões dos líderes atenienses, acusando-lhes de serem mal feitores da pólis <sup>33</sup>. É importante salientar que à época em que Aristófanes começa a criticar a guerra (a partir de 425 a. C., em *Acarnenses*), Atenas começa a sofrer as consequências do desastre militar que estava por vir, por isto, a guerra foi um elemento desencadeador de suas críticas.

Dentre as especificidades da comédia está a função denunciativa. Como afirma Maria de Fátima Silva <sup>34</sup>, a comédia tinha a função de denunciar mazelas sociais. Segundo Maria Regina Candido <sup>35</sup>, “o dramaturgo usa o teatro como espaço de denúncia, visando a promover o debate e a reflexão para educar o cidadão”. Já para Francisco Oliveira <sup>36</sup>, a comédia no geral e mais especificamente a de Aristófanes é “definida por privilegiar a temática política, e [...] desde cedo utilizou a sua capacidade de censura e sátira para flagelar os poderosos nominalmente”, baseando-se no riso pelo ridículo, já que a sociedade da época tinha um forte “sentimento de vergonha e posição social”, o que demonstra as características pedagógicas formativas do jogo dramático cômico.

O drama cômico da época de Aristófanes possuía, no aspecto literário e textual, partes bem definidas que facilitavam a representação e a compreensão no espaço de atuação, o teatro. No entanto, a comédia não foi sempre um gênero coeso e linear, mas foi se transformando, se adaptando às necessidades literárias, políticas e sociais. Com base nisso, Cancela <sup>37</sup> afirma que na

segunda metade do século V a. C. os poetas cômicos passaram a ter mais consciência dos elevados fins da obra que produziam. O comediógrafo, nesse sentido, produzia direcionando sua arte para o interlocutor que apreciava o drama, de forma a produzir algo que, no mínimo, era esperado e compreensível. Isso nos remete a uma característica da estrutura literária entre os gregos já relatada anteriormente, o valor da tradição.

As inovações que o gênero cômico trouxe ao campo literário dos gregos estiveram intimamente relacionadas à tradição e são justificadas também com base nela. O jogo cômico no tempo de Aristófanes, que é o modelo de comédia antiga que temos, era composto no geral por *prólogo*, *coro*, *agôn*, *parábase* e *êxodo* <sup>38</sup>. Como afirma Jane Kelly de Oliveira <sup>39</sup>, o grande número de pessoas que estiveram envolvidas todos os anos nas produções do teatro fez com que os interlocutores se tornassem um "público especialista em teatro", atento às performances do drama, pois os indivíduos ali presentes provavelmente teriam alguma vez participado de representações dramáticas, sendo assim habilitados a analisar o desempenho das obras. Esta especialização de pelo menos parte da audiência fez com que gradativamente a comédia de Aristófanes passasse a privilegiar críticas à composição literária de outros autores em suas caricaturas, como foi o caso de Êupolis, seu grande rival nas comédias, e do autor trágico Eurípidés. Nesse sentido, Aristófanes passou a exercer uma função que a comédia do início do século não desempenhou, sendo um crítico literário, como podemos ver, por exemplo, em *As Vespas* (422 a. C.), *As Aves* (414 a. C.) e *As Rãs* (405 a. C.).

Antes da metade do século V a. C., a comédia era ainda um gênero em formação e as subdivisões do jogo cômico não eram tão claras como na época de Aristófanes. Após 440 a. C., o *prólogo* da comédia antiga pode ser compreendido, tal como afirma Cancela <sup>40</sup>, como um quadro inicial, que tem a função de atrair a atenção do público e é composto por efeitos cômicos diretos. Em seguida, ocorre um discurso expositivo, geralmente feito pelo personagem central, no qual já se vê um cunho político



e um posicionamento do autor perante as questões que serão suscitadas pelo drama. Nessa parte, se insere o espectador na fantasia cômica, produzindo uma ilusão dramática <sup>41</sup>. Encerrando o prólogo, há a ação cômica, que é o momento desencadeador de toda a continuidade do drama.

Após o *prólogo*, via de regra, entrava em cena o coro, que se posicionava na orquestra e nas comédias das últimas décadas do século V a. C. possuíam uma participação mais restrita do que nos dramas do início do século. O caráter dialógico do sistema democrático ateniense colaborou para um maior destaque dos personagens na figura dos atores, que inicialmente era apenas um, dialogando com o coro, passando a ser dois em debate polarizado e em algumas comédias chegou a ser três.

O caráter dialógico da democracia ateniense estava relacionado à importância que se dava aos debates e à competição, e *lato sensu* à relação público-privado, pois tinha a ver com o destaque individual no funcionamento da comunidade cívica da pólis. Como afirma Neyde Theml <sup>42</sup>, enquanto indivíduo, o ateniense expressava sua singularidade no espaço público da pólis. Em conformidade com esta ideia democrática de se destacar perante a comunidade cívica, a caracterização individual dos personagens gradativamente foi se sobressaindo em detrimento do papel coletivo do coro.

A parte central da comédia antiga ateniense na segunda metade do século V a. C. tem a ver também com o desempenho individual e é composta pelo *agôn* e pela *parábase*. Via de regra, as comédias possuíam um herói cômico lutando contra algo a ser derrotado. O *agôn* era o debate travado entre essas duas opiniões contrárias, onde uma deveria sair vencedora, tal como em outros aspectos da vida cotidiana entre os atenienses do período democrático, que prezavam por um espírito de competição. O *agôn* cômico é a transposição desse espírito para o espaço da comédia e só foi claramente desempenhado nas comédias após 440 a. C., como afirma Cancela <sup>43</sup>. Era possível, como alerta Lesky <sup>44</sup>, que o coro tivesse uma importante participação, sendo

um mediador ou um dos agentes do debate, como no debate entre os semicoros de *Lisístrata* (411 a. C.).

A *parábase* é considerada como uma interferência extra dramática e é mais uma consequência direta do que Adrados expressou como "espírito democrático", pois era uma participação ativa do autor da comédia sobre temas variados, tendo ou não a ver com a obra, o contexto sociopolítico do momento ou obras anteriores. Essa participação poderia ser executada na figura do próprio autor (fantasiado e mascarado ou não) ou na figura do *corifeu* ou mesmo no conjunto coral. A *parábase* funcionou, na comédia do século V a. C., como um depoimento de seu autor. Sob reflexões da filóloga especialista nas *parábases* aristofânicas Adriane da Silva Duarte <sup>45</sup>, consideramos que a *parábase* é algo como um termômetro moral, literário, artístico, político e pedagógico entre o poeta, seu coro e atores e os espectadores, pois essa autora afirma que a *parábase* possui função e preocupação didática e política por parte do autor.

Geralmente festivo, com final feliz, o encerramento das comédias é denominado de *êxodo*. A comédia era uma proposta menos desafiadora emocionalmente do que a tragédia e agia de forma lúdica sobre as questões abordadas. Gradualmente, seu mecanismo lúdico foi sendo preenchido por argumentos políticos, uma exigência da conjuntura do sistema democrático em que se situava Atenas àquela época. Ao final do século, com o sistema político da pólis se fragmentando, o jogo cômico da comédia foi deixando de lado seu caráter politizado, beneficiando cada vez mais um riso doce, ao invés do riso amargo de anos anteriores. Com isso, podemos ver a diferença entre os argumentos das comédias de Aristófanes e de Menandro, ou mesmo a diferença entre as próprias obras aristofânicas da década de 420 a. C. e as comédias pós 405 a. C.

Como afirma Edward Capps <sup>46</sup>, "de Aristófanes a Menandro, a comédia não cessa de desenvolver-se em resposta às transformadoras condições sociais e políticas de Atenas e às demandas da arte literária". Portanto, desde a comédia antiga, passando pela comédia média e até a nova, o que observamos é

um desenvolvimento em constante atualização. Em conformidade com esta abordagem está a teoria de Marcus Mota <sup>47</sup>, para quem o teatro ateniense é um processo de contínua experimentação e monumentalização e seu contexto performativo deve ser levado em conta para serem analisadas as pluralidades a que ele esteve exposto. As experiências políticas do período democrático em Atenas estiveram enraizadas no desenvolvimento do gênero cômico e por isso é que Aristófanes teve condições de ser o poeta que mais se destacou, pois suas caricaturas eram marcadas por práticas comuns em seu cotidiano.

## Notas de Referência

<sup>1</sup> Mestre em História Política, PPGH-UERJ. Membro do NEA-UERJ e do Leitorado Antigo-UPE.

<sup>2</sup> CAPPs, Edward. *From Homer to Theocritus: a manual of greek literature*. New York; Chicago; Boston: Charles Scribner's Sons, 1901, p. 2.

<sup>3</sup> "Talvez, a mais instrutiva característica da literatura grega, considerada em seu desenvolvimento, é o fato que este progresso em direção à perfeição foi um *desenvolvimento normal* [*normal growth*]" (CAPPs, op. cit., p. 3, tradução livre).

<sup>4</sup> Op. cit., p. 10.

<sup>5</sup> LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

<sup>6</sup> CASSIRER, Ernst. *Filosofia das formas simbólicas I – a linguagem*. Tradução de Marion Fleischer. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

<sup>7</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, 1448b, 14.9.

<sup>8</sup> Op. cit., 1447a.

<sup>9</sup> Vários autores partilham desta concepção; entre eles, citamos: ADRADOS, Francisco Rodríguez. *Del teatro grego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial, 1999; e ASHBY, Clifford. *Classical Greek Theater: new views of an old subject*. Iowa: University Iowa Press, 1999.

<sup>10</sup> Op. Cit.

<sup>11</sup> CANCELA, Elina Miranda. *Comedia, teoria y público en la Grecia clásica*. Havana: Ediciones Alarcos, 2010, p. 7.

<sup>12</sup> OBER, Josiah. *Mass and elite in Democratic Athens: rhetoric, ideology and the power of the people*. Princeton University Press, 1989.

<sup>13</sup> MAJOR, Wilfred. *The court of comedy: Aristophanes, rhetoric, and democracy in fifth-century Athens*. Columbus: The Ohio State University, 2013, p. 186.

<sup>14</sup> Op. Cit., p. 14.

<sup>15</sup> LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Tradução de José Maria Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos, 1989, p. 261.

<sup>16</sup> Como afirma Lesky (op. cit., p. 261), certas procissões falófórias, como a dos *ithýfaloi* e a dos *autokabdaloí* eram bastante difundidas. "Todas estas procissões eram acompanhadas de cantos, e aqui resulta particularmente importante a informação de que os falóforos provocavam a alguns dos presentes com suas zombarias" (Ibid., p. 261, tradução livre).

<sup>17</sup> Op. cit., p. 20.

<sup>18</sup> Op. cit., p. 261.

<sup>19</sup> Op. cit., p. 26.

<sup>20</sup> ADRADOS, Francisco Rodríguez. "La democracia ateniense y los géneros literarios". In: *Actual*. Mérida: Universidad de los Andes. Vol. 35, N° 29, p. 103-124, 1997, p. 116.

<sup>21</sup> Op. cit., p. 260.

<sup>22</sup> Cancela (op. cit.) produziu texto consagrando uma teoria literária específica para a comédia antiga no tempo de Aristófanes, defendendo que havia uma continuidade neste gênero dramático. Segundo Maria de Fátima Souza e Silva (*Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1987, p. 101), Aristófanes foi uma testemunha do desenvolvimento da comédia em sua época e por isso teceu observações acerca do estágio em que o gênero se encontrava. Estas duas autoras concordam que Aristófanes se portou como um crítico do gênero cômico, ao fazer advertências à qualidade dos outros autores cômicos de seu tempo. Mais adiante abordaremos esta como mais uma das transformações que o gênero sofreu na época de Aristófanes.

<sup>23</sup> Adrados, 1997, p. 117.

<sup>24</sup> PIQUÉ, Jorge Ferro. "A tragédia grega e seu contexto". In: *Letras*. Curitiba: Editora da UFPR, N° 49, p. 201-219, 1998, p. 208.

<sup>25</sup> Op. cit., p. 28.

<sup>26</sup> RAAFLAUB, Kurt. "Introduction". In: \_\_\_\_\_, OBER, Josiah and WALLACE, Robert. *Origins of democracy in ancient Greece*. University of California Press, p. 1-21, 2007, p. 10-11.

<sup>27</sup> Op. cit., p. 11.

<sup>28</sup> Ressaltamos não só para a definição de comédia, mas também de tragédia, que Aristóteles viveu durante o IV° século a. C., quando a tragédia já não vivia o ápice de seu desenvolvimento e já não mais atraía forte atenção e a comédia transformou-se em gênero de entretenimento, para discussões de questões de ordem familiar, comercial, etc., mas sem o cunho político do século anterior.

Não negligenciamos, no entanto, os apontamentos do filósofo, uma vez que ele foi um dos precursores da crítica literária e da gramática.

<sup>29</sup> As carnavalizações da ordem nos usos cômicos, aborda Lesky (1989, p. 261, tradução livre), "a todo tempo expressam uma agitada plenitude de vida e aspiram a favorecer por todos os meios o jovem crescimento. Os impropérios, entre alegres e grosseiros, que trocam os participantes são um elemento indefectível".

<sup>30</sup> Op. cit., p. 28.

<sup>31</sup> De fato, como afirma Aristóteles (Op. cit.), o teatro tinha a função de purificar as emoções e as ações humanas, por isso seu fim pedagógico.

<sup>32</sup> Op. cit.

<sup>33</sup> A crítica personalizada feita por Aristófanes ao estrategista Cléon na comédia *Os Cavaleiros* (424 a. C.) teria lhe rendido um processo jurídico por atentar contra a imagem daquele, o que mostra o caráter político das abordagens da comédia.

<sup>34</sup> Op. cit.

<sup>35</sup> CANDIDO, Maria Regina. "Teatro, Memória e Educação na Atenas Clássica". In: LESSA, Fábio de Souza e BUSTAMANTE, Regina Maria da Cunha (orgs.). *Memória & Festa*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, pp. 625-628, p. 625.

<sup>36</sup> OLIVEIRA, Francisco de. "Teatro e poder na Grécia". In: *Humanitas*. Vol. XLV. Coimbra, 1993, pp. 69-94, p. 75.

<sup>37</sup> Op. cit., p. 29.

<sup>38</sup> Levamos em consideração aqui a comédia de Aristófanes como o modelo da comédia antiga ateniense por alguns motivos: primeiramente, é o único autor de quem há uma documentação relevante para o estudo do gênero; em segundo lugar, toda a historiografia concernente ao tema da comédia antiga considera que sua obra foi a de melhor qualidade entre os cômicos do século V a. C. Cancela (Op. cit., p. 37), inclusive, chega a afirmar que Aristófanes provavelmente foi o autor mais "metateatral" de todos os poetas cômicos e que sua obra é um expoente na história teatral e literária entre os gregos. Aristófanes produziu comédias entre o início da década de 420 e a década de 380 a. C., todavia, a virada entre os dois séculos marcou um importante declínio político em Atenas e, conseqüentemente, suas produções artísticas imbuídas de cunho político, como a comédia, foram afetadas. Assim, consideramos que a produção aristofânica, como modelo para o estudo da comédia antiga, prevalece apenas nos últimos 25 anos do século V a. C.

<sup>39</sup> OLIVEIRA, Jane Kelly de. *As funções do coro na comédia de Aristófanes* [Tese de doutorado]. Araraquara: UNESP, 2009, p. 25.

<sup>40</sup> Op. cit., p. 53.

<sup>41</sup> Em *Lisístrata* (411 a. C.), por exemplo, a ilusão dramática provocada por Aristófanes é a de que as mulheres de todo o mundo grego irão ludibriar seus

maridos e atingir o poder político de suas póleis, para acabar com os flagelos da guerra.

<sup>42</sup> THEML, Neyde. *Público e privado na Grécia do VIIIº ao IVº séc. a.C.: O Modelo Ateniense*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998, p. 20.

<sup>43</sup> Op. cit.

<sup>44</sup> Op. cit., p. 262.

<sup>45</sup> DUARTE, Adriane da Silva. *O dono da voz e a voz do dono: a parábase na comédia de Aristófanes*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP: FAPESP, 2000, p. 13.

<sup>46</sup> Capps apud Cancela, op. cit., p. 10.

<sup>47</sup> MOTA, Marcus. "Teatro grego: novas perspectivas". In: \_\_\_\_\_. *Cinco ensaios sobre a antiguidade*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 45-66, p. 54-55.