

LITERATURA, TEATRO E GÊNERO CÔMICO NA ATENAS CLÁSSICA

*Luiz Henrique Bonifacio Cordeiro*¹

RESUMO

O século V a. C. viveu a ascensão e o apogeu do antigo teatro ateniense, por meio das tragédias e comédias das quais apenas uma pequena parte ficou para a posteridade. Os gêneros teatrais do período clássico ateniense, no entanto, configuram-se como mais uma das criações artísticas e sociais dos antigos atenienses e servem para compreendermos o desencadear das ações políticas, culturais e sociais que formaram e transformaram aquela sociedade. A *mimesis* presente nas obras do teatro grego é uma forma de expressão das identidades representadas e moldadas conforme a feitura da realidade. Nesse sentido, este texto apresenta a literatura e mais especificamente o gênero cômico atenienses não como produções com desenvolvimento linear, mas alteradas pela ordem na qual estavam inseridas.

Palavras-Chave: Comédia Antiga; *Mimesis*; Produção Cultural.

ABSTRACT

Century V a. C. lived the rise and the apogee of ancient Athenian theater, through the tragedies and comedies of which only a small part was for posterity. The theatrical genres of the Athenian classical period, however, are configured as one of the most artistic and social creations of the ancient Athenians and serve to understand the outbreak of political, cultural and social activities that formed and transformed that company. This mimesis in the works of the Greek theater is a form of expression of identities represented and shaped as the making of reality. In this sense, this paper presents the literature and more specifically the comic genre Athenians as productions with linear development, but changes in the order in which they were inserted.

Keywords: Old Comedy; Mimesis; Cultural Production.

Sabe-se que os gêneros teatrais dos antigos gregos perpassaram o tempo não apenas através de seus grandes autores, mas também como inspiração para o teatro romano, medieval e moderno, além de ser uma das bases para o teatro contemporâneo. No entanto, deve-se salientar que esses não são gêneros semelhantes, muito pelo contrário, estão permeados por peculiaridades de diversas matizes que os delimitam no espaço e no tempo. Ao observar a construção dos gêneros teatrais atenienses do século V a. C. e seu desenvolvimento, percebemos algumas informações gerais que são importantes e por vezes negligenciadas pelos estudiosos. Primeiramente, ao identificar aquilo a que chamamos de "*teatro grego*" no século V a. C. como produções de literatura, não podemos separá-los das relações sociais, religiosas

¹ Mestre em História Política pelo PPGH-UERJ, onde desenvolveu pesquisa acerca das implicações políticas na comédia de Aristófanes, no que se refere à temática da pederastia, orientado pela prof. Dra. Maria Regina Candido. É membro do Leitorado Antigo-UPE e do NEA-UERJ.

e políticas vividas pelos atenienses naquele período. Ademais, quando se fala em "*teatro grego*", tende-se a imaginar uma continuidade inexistente nas produções literárias; além de haver claras diferenças literárias, rituais e políticas entre tragédia e comédia, esses gêneros em separado não foram produções coesas ao longo do tempo. Segundo Eric Csapo e Margaret Miller (2007, p. 3), autoridades nos estudos sobre as origens do teatro ático, a historiografia não chegou até hoje a um consenso, mas o que se pode afirmar é que não há uma ligação evolutiva no desenvolvimento dos espetáculos, e sim uma relação entre a ação ritual a Dioniso e a prática de tragédia, comédia e peças satíricas. No entanto, esta relação nem sempre era clara e não era semelhante de um gênero para outro, nem de uma peça para outra. Os autores, os financiadores e o momento social e político da pólis foram determinantes para as produções das peças no teatro ateniense.

Drama, mimesis e diálogo: estas são palavras que podem ser utilizadas para definir brevemente o teatro grego ateniense do século V a. C. No entanto, o teatro, entre ascensão do gênero, consolidação e decadência, durou por menos de dois séculos em Atenas². Pode-se afirmar, conseqüentemente, que a vida útil do teatro na e para a Atenas clássica, objeto espaço-temporal de estudo neste ensaio, durou enquanto se sustentou o sistema político democrático, isto é, até o final do século V a. C. Nesse sentido, o teatro grego é mais uma das composições do vasto campo literário dos antigos gregos ao longo de séculos de produção cultural e tem marcado início, ascensão e declínio de seu desenvolvimento.

Esse vasto campo literário dos gregos possui em sua estrutura uma forte originalidade, tal como afirma em clássico estudo o helenista Edward Capps (1901). Para esse autor, não houve uma tradição literária anterior que permeasse o início da produção literária entre os gregos. Segundo Capps (1901, p. 2), a capacidade de criação dos gregos resultou em conscientes esforços para representar os temas requeridos em forma artística, fazendo com que fossem revestidos de características universais³. Capps (1901, p. 3) defende ainda que os gregos instituíram um progresso que visava à perfeição e, por isso, houve um desenvolvimento dos gêneros literários com sua conseqüente transformação, que fora tratada por aqueles como 'crescimento normal'⁴.

² Para Jacqueline de Romilly (1998, p. 8), as tragédias gregas obtiveram seu auge na Grécia Antiga enquanto durou a expansão política de Atenas; a autora defende, assim, que o desenvolvimento da tragédia tem um forte cunho histórico e político. Isabel Castiajo (2012, p. 7) também é rígida ao afirmar que o século V a. C. vivenciou o apogeu do teatro ocidental, presente na cultura democrática ateniense.

³ "A originalidade dos gregos na literatura foi apresentada em cada especialidade que eles propuseram, tanto em arosa quanto em poesia [*The originality of the Greeks in literature was shown in every branch which they attempted, both in prose and in poetry*]" (CAPPS, 1901, p. 2, tradução livre).

⁴ "[Talvez a mais instrutiva característica da literatura grega, considerada ao longo de seu desenvolvimento, é o fato de que seu progresso em direção à perfeição foi um crescimento normal [*Perhaps the most instructive*

Jacqueline de Romilly (1984, p. 16), ao explorar os fundamentos da literatura para os gregos antigos, defende que a capacidade de invenção dos autores antigos sempre esteve relacionada a um desenvolvimento histórico. Nesse sentido, os gêneros literários gregos sempre tiveram uma latente permuta com a sociedade em que estavam inseridos; como afirma Romilly (1984, p. 14), "o ritmo que conduz a literatura grega é o da história, e esta apresenta fases bastantes nítidas". Compreendemos, assim, que ao longo dos séculos, desde o aparecimento das epopeias homéricas até as produções do período helenístico, houve transformações nos diversos gêneros literários produzidos pelos gregos, permeada tanto pela produção de gêneros anteriores quanto pela expectativa dos interlocutores. Não queremos dizer, no entanto, que um gênero posterior exigia a extinção de um anterior para sua perpetuação na sociedade. Como afirma Romilly (1984, p. 15), produções do teatro, poemas e obras prosaicas, como tratados filosóficos e históricos, puderam coexistir ao longo do século V a. C., e sua transformação manifestava-se incessantemente a cada nova obra.

As ideias e sentimentos presentes na sociedade são o que permeia uma produção literária. Assim é que Romilly (1998, p. 10) afirma que "existe, evidentemente, uma relação entre a evolução puramente exterior das formas literárias e a renovação das ideias e dos sentimentos". Com isso, essa autora consolida a concepção de que a trajetória histórica do teatro em Atenas é parte da estrutura literária dos gregos antigos. Ratificamos a ideia proposta por Romilly com apontamentos de Harvey J. Graff (1987, p. 15), para quem toda literatura tem uma história e sem referência a essa história não se pode prosperar em seu estudo e entendimento. Graff (1987, p. 16) afirma que as bases de toda a literatura ocidental são lançadas pelos gregos, para quem a natureza deste gênero era comunicativa, fazendo com que tivesse desde ali um caráter universal. Nesse sentido, a fixação da importância da literatura tem mais relação com a história da recepção e, portanto, com a leitura, do que com a produção material, isto é, com a escrita; afinal, desde antes do que Eric Havelock denominou de "revolução da escrita na Grécia", a literatura já possuía bases bem consolidadas nas sociedades ali presentes.

Havelock (1996), desenvolveu trabalhos que se propuseram a analisar a importância da escrita e da cultura letrada nas sociedades e afirmou que a consolidação do uso da escrita serviu como uma virada progressiva entre os gregos, possibilitando novas tecnologias e estágios de desenvolvimento social, cultural e político. Harvey Graff (1987, p. 16), apesar de considerar a importância da recepção para a continuidade e função comunicativa da literatura,

characteristic of Greek literature, considered in the course of its development, is the fact that its progress toward perfection was a normal growth]" (CAPPS, 1901, p. 3).

não negligencia essa virada apontada por Havelock e corrobora a ideia de salto tecnológico e desenvolvimentista após a emergência da técnica da escrita, que forneceu mais suporte à comunicação entre os gregos.

A estrutura literária dos gregos foi concebida e consolidada ao longo de todo o período arcaico através de uma cultura oral, valorizando a palavra, que era, nesse sentido, prova da existência de uma memória a ser preservada. Isto é, o surgimento da literatura estava a serviço de uma tradição cultural ao relacionar-se à perpetuação de uma memória. Segundo Francisco Rodríguez Adrados (1999a, p. 270), as épicas homéricas são produções que fornecem em certa medida uma unidade cultural no sentido de serem os gregos filhos de uma mesma estirpe. Para esse autor, as línguas literárias presentes nas epopeias arcaicas são provas da intenção dos gregos em valorizar uma raiz comum ⁵. Os gêneros literários arcaicos, segundo esse autor, possuíam formas de expressar próprias, que eram gerais à medida que se punham como compreensíveis para todo o mundo grego; nas palavras de Adrados (1999a, p. 270, tradução livre), eram "*línguas internacionais*".

Para Eric Havelock (1996), interessado em estudar as consequências da fixação de uma cultura escrita e letrada entre os gregos, a tradição poética ali agia não só com função de lazer, mas para transmitir conhecimento, o que traz um paradoxo ao seu intento, pois demonstra um valor maior dado pelo grego à oralidade em detrimento da escrita. Independente do valor dado pelos gregos à oralidade (questão a ser abordada adiante), Havelock (1996, p. 74) é firme em sustentar a tese de que a escrita revolucionou o olhar das sociedades que com ela tiveram contato: "entrar no mundo do que chamamos "literatura grega", de Homero em diante, é encontrar uma dimensão mais vasta da experiência humana, mais diversificada, pessoal, crítica, sutil, cheia de humor, apaixonada, irônica e refletida".

Havelock ressalta, no entanto, que os gregos eram caracterizados por uma linguagem oral e que seus processos de comunicação foram orais ao longo de vários séculos de formação cultural, desde o segundo milênio até o advento do século V a. C. Assim, os gregos possuíam o que esse autor apontou como consciência criada pela oralidade. Por isso é que a estrutura literária ali estava permeada e a serviço de uma cultura oral.

⁵ A tradição homérica, afirma Adrados (1999a, p. 270, tradução livre), "[...] herdeira do antigo aqueu épico, absorveu elementos eólios e, sobretudo, jônicos: a partir de desenvolvimentos antigos que eram interpretados assim (por sua atribuição dialetal em data posterior). Pois bem, esta língua literária, artificial, era cantada e entendida em todas as partes. Contribuía para a unidade dos gregos [*heredera del antiguo aqueo épico, absorbió elementos eolios y, sobre todo, jónicos: ello a partir de rasgos antiguos que eran interpretados así (por su adscripción dialectal en fecha posterior). Pues bien, esta lengua literaria, artificial, era cantada y entendida en todas partes. Contribuía a la unidad de los griegos*]".

O serviço prestado pela literatura a uma cultura oral é mais claramente compreendido na concepção de Havelock se percebermos sua defesa de que toda cultura escrita é posterior a uma cultura oral. A língua é o exemplo supremo dessa concepção. A cultura oral, nesse sentido, é concebida como as formas de comunicação presentes na vida cotidiana a partir da oralidade, como a política, a justiça e os modos de expressão, que têm relação ancestral com os recursos da memória.

Em culturas orais, as palavras têm forte poder sobre as coisas a que estão referidas; esta concepção é defendida por Ana M. O. Galvão e Antônio A. G. Batista (2006, p. 409), que afirmam que nessas culturas o pensamento funciona sob o signo da linguagem: "as pessoas pensam de acordo com a maneira que possuem para se expressar naquela cultura" (GALVÃO e BATISTA, 2006, p. 410). Esses autores mobilizam a teoria do filósofo e historiador Walter Ong (1998), para quem existem certas características na oralidade que lhe são peculiares. Além de determinar o funcionamento do pensamento e da ação, o pensar oral é menos analítico e mais agregativo; exemplo desse caráter é, como afirmam Galvão e Batista (2006, p. 410), o grande número de adjetivações na oralidade.

Outro caráter da oralidade diz respeito a seu valor mais aditivo do que subordinativo, o que resulta em menos relações de causa e consequência (isto não quer dizer que não haja estas relações, mas que elas são menos comuns). Esta teoria é ratificada por Havelock (1996), ao afirmar que em culturas orais recorre-se frequentemente às narrativas épicas, repletas de ação e com pouco ou nenhum pensamento abstrato. Uma literatura com essa característica, ao contrário de servir apenas como entretenimento, age como formadora ao promover a propagação de informações por meio das ações apresentadas. Outra autora que ratifica a importância da ação na literatura e na oralidade é Romilly (1984, p. 40), quanto aos gregos; segundo essa autora, "Homero jamais analisa; mostra seus personagens em plena ação - armando-se ou combatendo, festejando ou navegando. Os verbos nele são mais frequentes do que os substantivos".

Por fim e não sem ligação com os caracteres anteriores, Ong (apud GALVÃO e BATISTA, 2006, p. 411) considera que na oralidade se recorre com bastante frequência ao mecanismo da repetição, apontando para o caráter conservador e tradicionalista da cultura oral. Esse último caráter não quer dizer, no entanto, que não há originalidade, mas que ela se manifesta de forma diferente da cultura escrita e está no tipo de repetição: "... a cada narração, deve-se dar à história, de uma maneira única, uma situação singular, pois nas culturas orais o público deve ser levado a reagir, muitas vezes intensamente" (ONG apud GALVÃO e BATISTA, 2006, p. 411).

Entre os gregos, a estrutura literária em nada diferia dos moldes que na concepção de Ong são características de uma cultura oral. A cultura oral para Walter Ong (1998, p. 9) é definida como "cultura oral primária" e é baseada na verbalização do mundo e na maneira de lidar com o conhecimento sem contato nenhum com a escrita. Ressaltamos que no mundo grego, até meados do período arcaico, a escrita não estava presente nas produções literárias e que para a grande massa a escrita continuou inacessível por bastante tempo, embora a publicação escrita das leis durante a democracia demonstre um mercado leitor pelo menos razoável entre os cidadãos que participavam das decisões políticas da pólis. Em todo caso, a propagação ou não da cultura escrita não afetou na importância da literatura.

Além disso, essa cultura oral em que viviam os gregos necessitava de um mecanismo que lhe servia de propulsão e dava-lhe sustentação para uma continuidade: a memória. Valendo-se dessa característica da literatura entre os gregos, nos apropriamos mais uma vez dos apontamentos de Galvão e Batista, para quem a oralidade interage incessantemente com a memória. Para esses autores (2006, p. 412) a memória serve como organizadora do conhecimento em um mundo de oralidade: "em consequência dessa característica, há uma tendência à polarização das narrativas: de um lado, encontram-se o bem, a virtude e os heróis; de outro, o mal, o vício e os vilões". Por conseguinte, as memórias que não têm relevância na interação das práticas cotidianas são descartadas em prol de um equilíbrio dos sentimentos. Assim é que, com tom tradicionalista, a partir daquele caráter de repetição, a estrutura literária dos gregos funcionava de modo paternal e direcionador.

A literatura entre os gregos, que se propunha tradicionalista e repetidora de normas e valores a serem seguidos por gerações, na verdade, incessantemente esteve imbuída de inovações. As repetições de fatos, mitos e regras, na literatura, acabou funcionando como uma transfiguração dessas próprias ações.

A emergência da literatura entre os gregos conta com a participação ativa dos acontecimentos políticos e sociais que acometeram o território grego desde tempos recuados, ainda no segundo milênio a. C. Tal como afirma Capps (1901, p. 10), 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. A cultura oral primária na qual viveram por longo período todos os povos que habitaram o território grego, na acepção já afirmada anteriormente, impede-nos uma maior e melhor aproximação do que veio a ser a literatura inicial dos gregos, mas podemos conjecturar que aquilo que conhecemos a partir do século VIII-VII a. C. é fruto do que veio antes.

O que se conhece de mais recuado sobre a literatura grega são as epopeias homéricas, aceitas como produções do século VIII a. C., obras que trazem marcas de períodos recuados até o século XII a. C.⁶. Acerca desta literatura, afirma Romilly (1984, p. 17) sobre Homero e seus poemas: "de qualquer forma ele serviu de modelo a todos os poetas subsequentes, e os gregos viram nele, desde então, a base de sua educação e o ponto de partida de todas as suas reflexões".

As epopeias homéricas nos são importantes aqui, pois são consideradas um marco na produção literária dos gregos. Elas apresentam uma tradição a ser seguida. A referência aos *aedos*, mestres da palavra cantada, que a recebiam por inspiração das *musas* - isto é, a partir do recurso da memória eles promoviam seus cantos - é prova desta tradição. Podemos afirmar, então, a tradição oral em que estiveram inseridos os gregos, uma vez que esses mestres, além de poetizarem através da repetição do que estava na memória, pelos ensinamentos homéricos, deveriam ser altamente respeitados.

Ainda no arcaico, é possível nos referirmos às poesias líricas e as poesias jâmbicas, relacionadas à musicalidade na qual estavam pautadas, que foram muito comuns, e à emergência da filosofia, dita pré-socrática, além de outras formas poéticas. Excetuando-se a filosofia, as poesias do período arcaico não tiveram uma regularidade de formas, temas e implicações. De todo modo, algumas características dessas poesias foram determinantes para o desenvolvimento da estrutura literária entre os gregos: estavam presentes em rituais e cada vez mais tinham apelo pessoal. "Os poetas daí em diante, fizeram o que Hesíodo já havia feito, mas de modo ainda mais nítido; eles falaram de si mesmos, de seus amores ou de suas aventuras, ou então do que desejavam para sua cidade, seja na guerra, seja na paz" (ROMILLY, 1984, p. 50). Esses cantos eram promovidos em espaços festivos, tanto religiosos, quanto cívicos e profanos. Esse era um mecanismo de divulgação e perpetuação da palavra do poeta, que ficaria marcada e relacionada àquele acontecimento.

Na poesia arcaica, o indivíduo passou gradativamente a ganhar voz no espaço da coletividade, onde antes só se denominava a partir de grupos. Essa voz, todavia, não exaltava a si em detrimento da coletividade, mas solicitava um reconhecimento. Exemplo dessa característica é a emergência dos jogos olímpicos: "celebrando os vencedores, a poesia lírica

⁶ Além de fazer referência à Guerra de Troia, relato mítico travado no século XII a. C., as epopeias homéricas contam com a contribuição linguística de tempos e espaços diferentes, o que mostra seu caráter transitivo, como aponta Romilly (1984, p. 21): "tudo isso prova que a língua homérica, mesmo independentemente das metamorfoses que lhe impuseram primeiro a atualização posterior, e depois as intervenções dos copistas, já refletia toda uma história, e que ela repousava na transmissão de textos épicos, de versos e de fórmulas anteriores em muitos séculos a Homero. Os diferentes substratos da língua que se avizinham no texto revelam a existência de modelos anteriores, chegados mais ou menos puros até o poeta".

coral, que assinala a última fase da história desse gênero de poesia, cantava simultaneamente um herói, uma cidade e um ideal de vida" (ROMILLY, 1984, p. 51). Junto a essa voz individual, outra característica passa a compor a literatura no final do arcaico: as poesias serviram também como exposição de um pensamento moral. Os poetas, por sua voz individual, passaram a fazer juízos morais de questões presentes em sua realidade nas mais diversas esferas.

A soberania da literatura, assim, não é uma sobreposição ao universo que a rodeia, mas sim o inverso: a literatura é que está relacionada à soberania social. Nesse sentido, os gregos não possuíam algo que na modernidade emergiria, "autodeterminação"⁷. Os gregos viviam direcionados ao cosmos do seu mundo. A liberdade grega é mais ligada à lei do que ao indivíduo em prol da ordem do mundo.

Para compreender a relação da estrutura literária dos gregos com o mundo que a rodeia, é necessário destacar o significado da *mimesis*, que é fundamental para compreendermos a arte grega como um todo também como um fenômeno histórico e social. 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 (2012), *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 (2001), 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* de um artista depende de imbricações sociais, políticas, culturais e econômicas no universo de seu autor, isto é, depende da representação que seu autor é capaz de transpor sobre as experiências concretas. A *mimesis*, em suma, é um processo de construção social e envolve comunicação, compreensão e linguagem. Tal como afirma Aristóteles (*Poética*, 1448b), na experiência prática contemplamos as coisas exatas ao observarmos sua representação ruim, como se faz ao olhar um cadáver; isto é, para o filósofo antigo, a *mimesis* nos fornece exemplos de como agir e como não agir. Em suas palavras: "tal

⁷ Para o filósofo Alain Renault (1998, p. 11), a individualidade dos antigos gregos se difere da moderna devido à ideia de autodeterminação surgida com o humanismo renascentista, que prega a automação do sujeito, fazendo-o ter uma individualidade que tenta se afastar e não reconhecer forças coletivas, enquanto que na antiguidade ocorre um movimento inverso. Nas palavras do filósofo, entre os gregos, "alguns são feitos para comandar, e outros, para obedecer"

é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas" (ARISTÓTELES, *Poética*, 1448b, 14.9).

Ao fazer uma reflexão do conceito de *mímesis*, Lima (2012, p. 98) apresenta concepções em parte contrastantes e em parte concordantes, como são as de Theodor Adorno e Jacques Derrida. Para esses dois filósofos, a *mímesis* é uma dimensão estética produzida pelas expressões artísticas. Entretanto, para Derrida a arte é negativa, pois a *mímesis* não admite uma participação ativa no ser, enquanto para Adorno a arte depende historicamente da sociedade e a *mímesis* torna-se uma técnica para lidar com o meio. Na abordagem empreendida nesse trabalho, nos aproximamos mais do posicionamento de Adorno apresentado com a seguinte conclusão de Lima (2012, p. 98): "a *mímesis* não reproduz o objeto que integra à sua feitura e tampouco visa ensinar o homem a melhor operá-lo. Enquanto atua com as coisas do mundo, a *mímesis* é uma modalidade excrescente de *tekhné*"; isto é, a *mímesis* é uma forma de apreender o mundo que se lhe rodeia.

Para Adorno (2003), o indivíduo é parte integrante do universo social e a consequência de sua obra de arte é refletir de uma forma ou de outra o universal. A relação indivíduo-sociedade não quer dizer, no entanto, que haja um ceticismo quanto à existência daquele. A prática humana incorpora-se a conjuntos, mas é passível das ações fora desse eixo geral e, mesmo nele, a ação individual tem valor para mobilizá-lo. A obra artística, para Adorno, dá voz a um "eu" que se contrapõe à coletividade, o que, paradoxalmente, o torna parte desta mesma coletividade; isto é, há uma "fratura" eu-todos no âmago da criação artística. A formação artística, então, é caracterizada pela humanização do eu lírico e pela linguagem utilizada, que funciona como imediatez nesse processo.

O eu artístico, definido por Adorno como "eu lírico", é, para este autor, humanizado e por isso se contrapõe à unidade da coletividade.

Somente através da humanização há de ser devolvido à natureza o direito que lhe foi tirado pela dominação humana da natureza. Mesmo aquelas composições líricas nas quais não se imiscui nenhum resíduo da existência convencional e objetiva, nenhuma materialidade crua, as mais altas composições conhecidas por nossa língua, devem sua dignidade justamente à força com que nelas o eu desperta a aparência da natureza, escapando à alienação. (ADORNO, 2003, p. 70)

A linguagem, para Adorno (2003, p. 74), é o meio de atingir a sociedade, mas surge dela um paradoxo, pois é sujeita a impulsos subjetivos e se refere a elementos universais. No entanto, a seleção linguística serve mais à dimensão objetiva da língua do que à dimensão subjetiva do sujeito.

Nesse sentido, para Adorno (2003, p. 66), "a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela". Essa referência ao social é, ademais, uma forma de falar do não dito, isto é, do subentendido premente nas formações imaginárias, que delimitam campos de ação política e social: "obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência" (ADORNO, 2003, p. 68).

Embora discordando de partes dos argumentos de Adorno, Lima segue o desmembramento de sua teoria e vale-se de outros autores para isso, como Arnold Gehlen, que defende ser a *mimesis* uma "racionalidade imaginativa" (apud LIMA, 2012, p. 100). Em linha oposta, nos é apresentada a concepção de David Carroll, que define o objeto em questão como uma representação social. Lima afirma que para Carroll a *mimesis* é uma representação que funciona como cópia da realidade e, por isso, torna-se um parasita que deve ser extinto; uma representação desse tipo, para Carroll, deve ser excluída, sob o risco de tornar passiva a literatura.

Lima serviu-se da interpretação e da alcunha de Carroll para a delimitação de seu questionamento ao que deveria ser a *mimesis*. Para ele não se deve sepultar a *mimesis* por ser ela um parasita, mas sim inseri-la no meio social de onde ela emerge. Lima (2012, p. 102) defende que "[...] a *mimesis*, em vez de se confundir com o agente principal do *controle* do ficcional, se mostra como o núcleo que cunha sua especificidade". Ele propõe, pois, que a *mimesis* é um motor propulsor para a ação artística e, conseqüentemente, a representação social; é nesta teoria que nos apegamos para refletir sobre a arte literária dos gregos.

Presente na arte dos poetas do arcaico grego, a *mimesis*, pois, permitiu-lhes, em seus juízos literários, agir em prol de representações. 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, para no século seguinte dar cada vez mais importância à 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 (*Poética*, 1447a), 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* ⁸.

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 ⁹. O próprio desenvolvimento dos gêneros teatrais é resultado e reflexo dos contatos com as festas e o sentido religioso. Adrados (1999b) afirma que, devido à proximidade com os ritos, o teatro é flexível, pois o *drama* é assinalado com mitos. Através dos mitos é que o teatro promovia debates acerca de problemas sociais, nomeadamente os de poder e de sexo, na concepção de Adrados (1999b).

Na concepção antiga de Aristóteles (*Poética*, 1449b), o teatro funcionava como uma extensão das emoções suscitadas pela epopeia e pelas poesias jâmbicas. Portanto, era, em grande medida, uma continuidade da estrutura literária presente no arcaico. Para o filósofo, a epopeia era o desencadear da ação de homens, passando por dificuldades dos mais variados tipos; por isso é que a epopeia estava repleta de mitos. Os gêneros teatrais, no entanto, para serem mais palpáveis ou para serem compreendidos em uma curta apresentação, se propunham como a imitação de certo número de ações limitadas, se apegando a um mito em especial e o desenvolvendo-o no *drama* proposto. Os argumentos literários - isto é, a *mímesis* produzida no teatro - eram mais breves do que na literatura arcaica. Assim, o desencadear das ações deveria ocorrer de forma a não tornar enfadonho o *drama*, conforme depôs Aristóteles.

[...] o limite suficiente de uma tragédia é o que permite que nas ações uma após outra sucedidas, conformemente à verossimilhança e à necessidade, se dê o transe da infelicidade à felicidade ou da felicidade à infelicidade. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1451a, 45.6)

Outra caracterização presente no teatro que merece destaque ao observá-lo como desenvolvimento da estrutura literária entre os gregos é quanto à participação dos atores no *drama*. Inicialmente, o teatro era fundamentalmente composto por cantos corais, uma vez que foi compilado por esses cantos, tanto pelas poesias jâmbicas dos cantos fálicos, no caso das comédias, quanto pelos ditirambos no caso das tragédias. Além disso, o próprio nome da tragédia (*tragos* = bode; *oidos* = canto) refere-se a uma versificação cantada. Gradativamente, o *corifeu*, personagem destacado do coro, passou a ganhar espaço e foi necessário impor diálogos, fazendo com que o *corifeu* interagisse com outro personagem, o *protagonista*

⁸ Na obra aristotélica (*Poética*, 1448b, 29), as produções que são *mímesis* de ações (*δράω* - *dráo*) e dos agentes (*δρώντας* - *dróntas*) são denominadas como *drama* (*δράματα*). "Daí o sustentarem alguns que tais composições se denominam dramas [drámata], pelo fato de se imitarem agentes [dróntas]" (ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a, 11.29, grifo do autor).

⁹ Vários autores partilham desta concepção, como é o caso de Eric Csapo e Margaret C. Miller (2007), Francisco Rodríguez Adrados (1999), Clifford Ashby (1999), entre outros.

(*protagonistés* - πρωταγωνιστής). Essa necessidade advém da emergência da democracia, marcada incessantemente por diálogo, debates e opiniões contrárias. A crescente importância da voz individual na coletividade também contribuiu para que a ação dos atores ganhasse destaque no espaço do teatro. Por isso, é que ao final do século V a. C. era comum a utilização de três atores em um só *drama*, ocorrência impraticável no início deste mesmo século.

A tragédia, tal como definiu Aristóteles e a historiografia posterior ratificou seu raciocínio, foi resultado da transfiguração dos ditirambos, cantos corais com uma parte narrada em homenagem a Dioniso. O objetivo maior da tragédia era apresentar as ações no *drama*, o que demonstra sua preocupação com o julgamento do que já fora citado anteriormente como *hierarquia da natureza*. Independente do caráter dos agentes, são suas ações que lhes denominam, que lhes proporcionam efeito prático na vida. Nesse sentido, apesar da relação ritual com Dioniso, a tragédia tinha função didática no sentido de aconselhar as boas e reprimir as más ações.

[...] o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas, felicidade] ou infelicidade reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a, 32.16)

Observa-se dos depoimentos de Aristóteles que as interações entre as obras literárias do teatro ateniense estiveram em constante interação com a sociedade. Nesse sentido, nos inclinamos a identificar as obras do teatro clássico ateniense como *dramas*, mas como alertam Eric Csapo e Margaret Miller (2007, p. 5) não podemos identificar os *dramas* do teatro grego como os dramas modernos, que são estritamente seculares e nos quais há uma clara divisão entre atores e audiência. Para esses autores, há uma determinante característica dos *dramas* trágicos e cômicos do século V a. C. que os diferenciam de toda arte dramática de qualquer outra época e espaço. Eles afirmam que em Atenas os dramas foram muito mais participativos, envolvendo a comunidade póliade como um todo. Entre as características sobressalentes, eles ressaltam os coros compostos por cidadãos voluntários.

[...] a necessidade total anual para coreutas em festivais áticos era suficientemente elevada para sugerir a participação da maioria dos homens cidadãos em uma coral (se não estritamente dramática) performance em algum momento de sua vida, um fator que criou um laço de comunidade e de empatia entre o público e a maioria dos agentes. Uma estimativa conservadora colocaria a demanda anual por coreutas para ditirambo e drama na Ática em pouco menos de 5.000, ou algo entre 10 e 20 por cento da população média masculina não escrava para o período Clássico. Uma série de estudos recentes têm focalizado a função coral tanto como um elemento ritual como uma

extensão simbólica do público dentro do drama. (CSAPO e MILLER, 2007, p. 5, tradução livre)¹⁰

Além da extensa participação da comunidade na montagem, execução e na audiência das peças, não podemos esquecer que os dramas trágicos e cômicos se situavam em momentos festivos em honra a Dioniso. Por isso é que Csapo e Miller (2007, p. 7-8) alertam que devemos entender as tragédias e comédias do século V a. C. como "*dramas-rituais*", pois não se pode negar os laços entre a existência histórica do teatro ateniense e os rituais dionisíacos. A vida religiosa não era deslocada da vida social e uma parte significativa das práticas sociais eram dedicadas às atividades cívicas e religiosas; dentre essas práticas, as produções do teatro eram significativas, pois mobilizavam a pólis como um todo.

O Drama era originalmente (e para a maioria da antiguidade normalmente) apresentado em festivais religiosos. Em Atenas (que teve o papel principal na formação do drama), tragédia, comédia e peça satírica foram realizadas exclusivamente em honra de Dioniso e em teatros ligados a santuários de Dioniso. Em Atenas, o drama é descrito em textos oficiais como um "coro para Dioniso" e foi realizado, após as orações e sacrifícios, na presença do (o ícone do) Deus. (CSAPO e MILLER, 2007, p. 5, tradução livre)¹¹

Assim como esses autores, Jorge Ferro Piqué (1998, p. 208) não negligencia a origem ritual das produções do teatro e afirma que ele era composto sobre uma dupla ambientação: o campo religioso e o político. Com base nestas concepções, observa-se que as ideias e sentimentos presentes na sociedade são o que permeia uma produção literária entre os atenienses. Assim é que Romilly (1998, p. 10) afirma que "*existe, evidentemente, uma relação entre a evolução puramente exterior das formas literárias e a renovação das ideias e dos sentimentos*".

Mais próximo aos problemas do cotidiano do que as tragédias, que estavam mais relacionadas a questões de ordem metafísica, estava o específico desenvolvimento do gênero cômico, que em Atenas esteve intimamente relacionado às questões políticas e sociais. A historiadora Elina Miranda Cancela (2010, p. 7), que considerou a comédia como um

¹⁰ "[...] the total annual requirement for choreuts at Attic festivals was sufficiently high to suggest the participation of most citizen males in a choral (if not strictly dramatic) performance at some time in their life, a factor that created a bond of community and empathy between audience and the majority of performers. A conservative estimate would put the annual demand for choreuts for dithyramb and drama in Attica at just under 5,000, or something between 10 and 20 percent of the average male nonslave population for the Classical period. A number of recent studies have focussed on the choral function as both a ritual element within drama and as a symbolic extension of the audience within the drama" (CSAPO e MILLER, 2007, p. 5).

¹¹ "Drama was originally (and for most of antiquity normally) performed at religious festivals. In Athens (which took the chief role in shaping drama), tragedy, comedy, and satyrplay were performed exclusively in honour of Dionysus and in theatres attached to sanctuaries of Dionysus. In Athens, drama is described in official texts as a "choros for Dionysus" and was performed, after prayers and sacrifice, in the presence of (the icon of) the god" (CSAPO e MILLER, 2007, p. 5).

fenômeno histórico e 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.

Desde a concepção do herói dramático, os intentos da comédia e da tragédia são díspares. Enquanto o herói trágico passa por muito sofrimento e dor, resultado de ações que empreende no *drama*, e tenta se afastar dessas ações, o herói cômico serve-se das ações conflituosas para seu desenvolvimento (CANCELA, 2010, p. 28). O herói cômico, então, participa de um universo de zombarias, constituindo uma atmosfera de fantasias para atingir o êxito. Nesse sentido, a comédia caminha nos limites do absurdo, rompendo com a estabilidade para revelar fissuras na ordem estabelecida. Esta concepção é partilhada também por Paul Cartledge (1990), que defende que as representações dramáticas da comédia de Aristófanes têm um compromisso com o contexto espaço-temporal em que emerge e por isso deve ter caráter social e político. O riso da comédia, então, é um elemento político e social com contornos dionisíacos, pois pode se apropriar, entre outras coisas, de selvageria, bestialidade, espontaneidade, julgamento por causa e consequência e prazer.

Para Cancela (2010, p. 11), estudar a comédia é ver o desenvolvimento da própria pólis, uma vez que ela se desenvolve junto às transformações em ebulição desde o início do século V a. C. O pioneirismo nas manifestações cômicas, inclusive, é questão polêmica para Cancela (2010, p. 13). Várias comunidades gregas reclamam para si as origens da comédia, o que nos faz questionar se houve um ou mais lugares incentivadores da afirmação desse gênero. O fato de várias comunidades desejarem defender para si a origem da comédia indicam a importância que esta obteve entre os gregos do período clássico, apesar da recusa de Aristóteles (*Poética*, 1449a) em aceitá-la como valorizada, já que a considerou como "gênero inferior"¹². De qualquer modo, como afirmou Cancela (2010, p. 28), se as informações sobre o gênero cômico não afirmam com certeza sua originalidade ou pioneirismo, certamente deixam claro como deve ter se desenvolvido a comédia como um todo.

As possíveis origens geográficas da comédia, apontam Cancela (2010, p. 14) e Albin Lesky (1989, p. 261), são várias. A Magna Grécia possui Epicarmo, com origem megarense, o

¹² Ressaltamos não só para a definição de comédia, mas também de tragédia, que Aristóteles viveu durante o século IV 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 a discussão 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. Tal como afirma seu tradutor Eudoro de Souza (2003, p. 36), a *Poética*, inclusive, foi uma proposta que se equívaleu em seu tempo a uma enciclopédia da arte poética entre os gregos.

primeiro cômico de quem se tem conhecimento. A Lacedemônia tem os *deikeliktai* espartanos, ritos festivos mascarados, além das danças do *kórdax* e do *móthon*. Na Ática, a presença de festejos errantes regados a muita bebedeira e desregramento, os *kômoi*, também faz referência a uma possível origem¹³. Os cantos falofóricos têm, certamente, participação na origem da comédia, havendo ou não uma origem geográfica única¹⁴.

Independente de ter uma ou mais origens espaço-temporais, segundo Cancela (2010, p. 20), desde os dramas de Epicarmo, a comédia já estava revestida de elementos peculiares como vulgaridades e fala popular, uso do falo, jogos de palavras, paródias, nomes próprios significativos, etc., demonstrando uma linearidade e uma função coesa do gênero. Para Lesky (1989, p. 261), 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.

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. As carnavalizações da ordem nos usos cômicos, aborda Lesky:

A todo momento expressam uma agitada plenitude da vida e aspiram a favorecer por todos os meios o crescimento jovem. Os insultos, entre alegres e grosseiros, que trocam os participantes são um elemento indefectível. O encontramos em uma forma especial na festa primaveral ática das Antestérias, de onde tal costume passou à procissão das Leneias. Pessoas alegres circulavam em carros e

¹³ Para Albin Lesky (1989, p. 260), o *kômos* (κωμος) ateniense é o que se designa como a reunião de devotos de Dioniso em uma alegria desenfreada, enquanto que a denominação lacedemônia *kôme* (κωμη) quer dizer "aldeia". Segundo Aristóteles (*Poética*, 1448a), esta segunda expressão foi utilizada pelos lacedemônios para apontar que a comédia teria se originado da circulação dos poetas cômicos de aldeia em aldeia. O filósofo ressalta que, na Ática, aldeia é referida por *dêmos* (δemos).

¹⁴ Conforme afirma Lesky (1989), certas procissões falofóricas, como a dos *ithýfaloi* e a dos *autokabdaloí* eram bastante difundidas. "Todas estas procissões eram acompanhadas de cantos, e aqui resulta particularmente importante a notícia de que os falóforos provocavam a alguns dos presentes para irritá-los com suas ofensas" [*Todas estas procesiones iban acompañadas de cantos, y aquí resulta particularmente importante la noticia de que los falóforos provocaban a algunos de los presentes para abrumarlos con sus burlas*] (LESKY, 1989, p. 261).

derramavam suas piadas - frequentemente em versos - a direita e a esquerda sobre os presentes. A rígida indecência de tais brincadeiras tinha suas raízes no rito. Em último termo, ainda que não se tenha consciência disso em épocas posteriores, está sob todas estas provocações a representação da força apotropaica do obscuro. [...] Compreendemos agora que a surpreendente obscenidade de Aristófanes e a inclinação da Comédia Antiga ao ataque pessoal indubitavelmente têm suas raízes em costumes antigos. (LESKY, 1989, p. 261, tradução livre)¹⁵.

Entre os autores cômicos, aquele que obteve mais sucesso foi o ateniense Aristófanes (446-386 a. C.), que é o único de quem se tem obras completas. As comédias de Aristófanes em muito se diferenciavam dos jogos cômicos daqueles que o precederam e também são claramente distintas da obra de Menandro (o único autor da *comédia nova*¹⁶ grega com uma obra preservada).

Para Cancela (2010, p. 28), 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 *mímesis* cômica¹⁷. 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 (1989), 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.

Dentre as especificidades da comédia está a função denunciativa. Como afirma Maria de Fátima Silva (1987), a comédia tinha a função de denunciar mazelas sociais. Segundo Maria Regina Candido (2005, p. 625), “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

¹⁵ "[...] en todo tiempo expresan una plétorica plenitud de vida y aspiran a favorecer por todos los medios el joven crecimiento. Los improperios, entre alegres y groseros, que intercambian los participantes son un elemento indefectible. Lo encontramos en una forma especial en la fiesta primaveral ática de las Antesterias, de donde tal costumbre pasó a la procesión de las Leneas. Gentes alegres circulaban en carros y derramaban sus burlas - frecuentemente estarían en verso - a diestra y siniestra sobre los presentes. La burda indecencia de tales bromas tenía sus raíces en el rito. En último término, aunque ya no se tenga conciencia de ello en épocas posteriores, está detrás de todas estas bufias restallantes la representación de la fuerza apotropaica de lo obscuro. Los versos fesceninos que se cantaban en las bodas romanas y las burlas procaces que acompañaban al triunfador en el trayecto más glorioso de su vida son buenos ejemplos de ello. Comprendemos ahora que la sorprendente obscenidad de Aristófanes y la inclinación de la Vieja Comedia al ataque personal indudablemente tienen sus raíces en las antiguas costumbres" (LESKY, 1989, p. 261).

¹⁶ Considera-se como comédia nova as produções cômicas do teatro grego que foram compostas do período pós alexandrino (final do século IV a. C.) até um século mais tarde e seu principal autor, o único de quem se tem atualmente uma obra completa, é Menandro (342-290 a. C.). No teatro romano, este gênero durou pelo menos até o século II a. C.

¹⁷ De fato, como afirma Aristóteles, o teatro tinha a função de desembaraçar as emoções e as ações humanas, por isso seu fim pedagógico. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*.

(1993, p. 75), 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 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 (2010, p. 29) 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 a presenciava no teatro, 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.

O gênero cômico trouxe também inovações ao campo literário dos gregos, mas estas 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*¹⁸ que temos, era composto no geral por *prólogo, coro, agôn, parábase e êxodo*¹⁹.

¹⁸ Definimos como *comédia antiga* o gênero cômico de *drama* desenvolvido no teatro grego, principalmente em Atenas, ao longo de todo o século V a. C. Seu principal autor foi Aristófanes, de quem há atualmente uma larga produção, com 11 obras preservadas, mesmo que esse número seja apenas uma fração de cerca de 25% de todas as suas comédias. Aristófanes é também o principal referencial da comédia antiga, uma vez que suas obras são as únicas com o texto integral preservado. Ao longo do século IV a. C. o gênero cômico que foi representado no teatro ateniense não possuía as mesmas exigências técnicas e os mesmos aportes políticos que um século antes; por isso, a historiografia costuma considerar a comédia desse período como *comédia média*. Cf. *Comedia, teoria y público en la Grecia clásica* (Elina Miranda Cancela, 2010) e *O Teatro Grego* (António Freire, 1985).

¹⁹ 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 (2010, 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. Para essa autora, "[...] Aristófanes era também um especialista com relação ao pensamento de sua época em torno da obra literária. Não só poderia considerar-se herdeiro e continuador de critérios, teorias, como também ajudava a fixar uma linguagem técnica, de modo a tomar posições e estruturava uma teoria coerente, que ganhava sua maior significação ao aplicar-se ao gênero que cultivava" (CANCELA, 2010, p. 45) ["Aristófanes era también un "experto" en relación con el pensamiento de su época en torno a la obra literaria. No solo podía considerarse heredero y continuador de criterios, teorías, mientras ayudaba a conformar un lenguaje técnico, sino que tomaba posiciones y estructuraba una teoría coherente, que gana su mayor significación al aplicarla al género que cultivaba"]. Além disso, fontes antigas, correntemente, fazem referência a ele quando se remetem à comédia - é o caso, por exemplo, de Platão, Aristóteles e Xenofonte.

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 uma perda política importante 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 no último quartel do século V a. C.

O prólogo da *comédia antiga* pode ser compreendido como uma primeira parte bem delimitada e possui características que o subdividem. É no prólogo que se apresenta 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 pela personagem central, o *protagonistés*: protagonista ou ator principal, no qual já se vê um cunho político e um posicionamento do autor perante as questões suscitadas pelo drama que se iniciou. Nessa parte, se insere o espectador na fantasia cômica, produzindo uma ilusão dramática²⁰. 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*²¹ e, nas comédias, possuía participação muito mais restrita do que nas tragédias, onde agiam como mais uma personagem. À entrada do coro denomina-se *párodo*, nunca de forma semelhante, sempre caracterizada com algum mecanismo extra literário, dando importância ao trabalho do mestre de coro, o *chorodidaskalos*. Após o *párodo* e o posicionamento do *corifeu*, que é a personificação do coro em um ator e que age como o posicionamento desse grupo, há o *proagôn*, parte coral que inicia o debate do *agôn*. A saída do *coro*, ao fim do drama, assim como a entrada, não possui um modelo linear, podendo ser, como afirma Cancela (2010, p. 56), triunfal ou despercebida.

A parte central do gênero cômico e que tem elevado valor histórico é composta pelo *agôn* e pela *parábase*. O *agôn* é caracterizado como o debate travado entre as forças polarizadas no *drama*. 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 gregos, que prezavam por um espírito de competição. O *agôn* cômico é a transposição desse espírito para o espaço da comédia e está fortemente marcado por diálogo entre duas personagens, mostrando-se a parte mais dinâmica no desenvolvimento da obra. Nessa parte, também é possível, como alerta Lesky (1989, p. 262), que o *coro* tenha uma importante participação, sendo um mediador ou um dos agentes do debate.

A *parábase* é considerada como uma interferência extra dramática. Não é composta por ação, mas sim por uma participação ativa do autor da comédia sobre temas variados,

²⁰ 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 pólis, para acabar com os flagelos da guerra.

²¹ A *orchestra* (*ὀρχήστρα*) é círculo central no teatro, formado pelo diâmetro interno do theatron no teatro ateniense. É o espaço reservado à atuação dos coreutas, enquanto que os atores ficam no *proskénion* (*προσκήνιον*), palco imediatamente entre *orchestra* e a *skéne* (fachada atrás da *orchestra*) no teatro ateniense.

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 (2000), consideramos que a *parábase* é algo como um termômetro moral, literário, artístico, político e pedagógico entre o poeta, seu coro e atores e espectadores. Duarte (2000, p. 13) afirma que a *parábase* possui função e preocupação didática e política por parte do autor.

Após o *agôn* e a *parábase* a comédia praticamente se encerra, não tendo mais recursos que conduzam questões importantes no *drama*. O final do jogo cômico é denominado de *êxodo*. Geralmente festivo, com final feliz, o encerramento das comédias é muito diferente do final das tragédias. A comédia, pois, era uma proposta menos desafiadora emocionalmente do que a tragédia e agia de forma lúdica sobre as questões abordadas, enquanto a tragédia trabalhava o contraste entre terror e piedade.

A interação entre o jogo cômico, seus interlocutores e o teatro funcionava de maneira expositiva, mas também questionadora. Todas essas observações em conjunto ratificam a concepção de que o teatro na antiguidade grega não foi um gênero coeso, o que nos inclina a rechaçar a expressão *teatro grego* e informar que o que se quer apresentar são tragédias ou comédias de tal ou qual autor e de tal ou qual período. Além disso, uma informação bastante relevante que por vezes é relegada a um segundo plano é a de que um estudo historiográfico que tenha por base documental peças do teatro grego do período clássico deve reservar atenção não só ao documento textual preservado pelo tempo, mas às questões diretas e indiretas que contribuíram para aquela produção, além de buscar observar a interação entre aquele documento e seu espaço de atuação, o teatro, que foi um mecanismo de rememoração da memória coletiva²² na pólis de Atenas no período clássico e um dos constituintes da identidade de cidadão ateniense, devido à ação antrópica e às simbolizações a que era submetido.

²² O sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990, p. 78), ao dimensionar a condição social da memória, afirma que as memórias individuais têm relação com a memória de um grupo, que deve ser concebida como uma *memória coletiva*. A memória individual, para ele, não se constitui sem o apoio na coletividade, ou seja, baseia-se em um sentimento de grupo. Para esse autor, a memória individual sempre acompanha alguma referência de um grupo: olhamos ao mesmo tempo com nossos olhos e com os olhos dos outros. Assim, para Halbwachs, a *memória coletiva* é prova da existência de um gérmen social nas ações humanas. Nesse sentido, há na memória coletiva "transformações [que] atuam muito mais diretamente sobre a vida e o pensamento de seus membros" (HALBWACHS, 1990, p. 79, grifo nosso).

Em última instância, afirmamos, com base em Marcus Mota (2011, p. 46), que o teatro grego não pode ser visto como uma evolução uniforme porque é composto por gêneros pluriformes, interartísticos e articulados a outras experiências, sendo o que esse autor caracterizou como "*experimentalismo estético-social*".

É importante salientar que o drama trágico e o drama cômico com os quais os atenienses tiveram contato não são pura e simplesmente as peças a que hoje temos alcance, pois toda a experiência ali produzida era única e possivelmente muito marcante para quem presenciava. Segundo Richard Green (2006, p. 163) isto ocorria pois os dramas do teatro ateniense agiam como mecanismos de comunicação como o são o cinema, a televisão, os jornais e outros meios de comunicação que observamos no espaço público nas sociedades modernas, no entanto, para os gregos a experiência daquele meio de comunicação não era contínua ao longo do ano e, por isso, eles armazenavam aquelas informações como um dos momentos relevantes de suas experiências anuais.

Sob o viés teórico traçado pelo historiador das ideias Bronislaw Baczko (1985), destacamos que o teatro ateniense colaborou intensamente para o controle e a divulgação de certos símbolos na vida cotidiana daquela sociedade em detrimento de outros. Em outras palavras, o teatro ratificava o poder constituído de tradições que foram se cristalizando desde o início do período arcaico e que no século V a. C. continuaram a ser propagadas. Sobre esta difusão e controle dos símbolos, afirma-se, parafraseando Baczko (1985, p. 313), que "a função do símbolo não é apenas instituir uma classificação, mas também introduzir valores, modelando os comportamentos individuais e coletivos e indicando as possibilidades de êxito dos seus empreendimentos".

Para Baczko (1985, p. 298) não há impermeabilidade entre os saberes e o imaginário em uma sociedade. Esse autor defende, pois, que não se pode separar o sujeito e seus atos da imagem que ele tem de si e dos outros. Essa imagem, todavia, não é forjada individualmente, mas é permeada por concepções simbólicas coletivas, agindo como um mecanismo de defesa da coletividade. Sobre este aspecto, ele dá o exemplo de momentos de conflito. Com base nisso, este trabalho considera que a produção intelectual do teatro esteve intimamente ligada à concepção de *imaginário social* entre os atenienses e que em momentos de conflito as comédias e tragédias serviram como termômetros políticos e sociais da ordem estabelecida.

Uma vez que o teatro, além de ter caráter pedagógico, foi também um meio de comunicação para a comunidade políade dos atenienses, podemos afirmar que ele contribuiu para a difusão de ritos e símbolos tradicionais e, conseqüentemente, de um *imaginário social*. Como afirmou Baczko (1985, p. 313), os imaginários sociais dependem dos meios de

comunicação para serem difundidos e assim sua dominação ser assegurada, uma vez que os meios de comunicação agem como meios de persuasão e devem ser controlados para se atingir a referida dominação. Esses meios de comunicação e persuasão, tal qual afirma Baczko, são responsáveis por ratificar valores e crenças e por isso estão intimamente ligados aos símbolos, evidenciando o elo entre informação e imaginação, pois a informação pode ser controlada a partir do exercício da censura. O simbolismo, então, relaciona informação, valores e normatividade, agindo como uma potência unificadora do imaginário social.

Uma vez que a função comunicativa do teatro era apreensível por meio do discurso, aquele pode ser considerado um mecanismo de articulação do *imaginário social*. Afinal, como afirma Baczko (1985, p. 311), a produção dos discursos torna inteligível o imaginário, pois provoca representações através da prática de linguagem.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADRADOS, Francisco Rodríguez. *Historia de la lengua griega: de los orígenes a los nuestros días*. Madrid: Gredos, 1999a.

_____. *Del teatro griego al teatro de hoy*. Madrid: Alianza Editorial, 1999b.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

CANCELA, Elina Miranda. *Comedia, teoria y público en la Grecia clásica*. Havana: Ediciones Alarcos, 2010.

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.

CAPPS, Edward. *From Homer to Theocritus: a manual of greek literature*. New York; Chicago; Boston: Charles Scribner's Sons, 1901.

CARTLEDGE, Paul. *Aristophanes and his theatre of the absurd*. Bristol: Bristol Classical Press, 1990.

CASTIAJO, Isabel. *O teatro grego em contexto de representação*. Coimbra: Imprensa da Universidade e Coimbra, 2012.

CSAPO, Eric e MILLER, Margareth. General Introduction. In: _____. *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge University Press, 2007.

- 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.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira e BATISTA, Antônio Augusto Gomes. Oralidade e escrita: uma revisão. In: *Cadernos de Pesquisa*: São Paulo, v. 36, n. 128, p. 403-432, maio/ago, 2006.
- GRAFF, Harvey J. *The Legacies of literacy: continuities and contradictions in western cultures and society*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Editora da UNESP; Paz e Terra, 1996.
- LESKY, Albin. *Historia de la literatura griega*. Tradução de José Maria Díaz Regañón e Beatriz Romero. Madrid: Editorial Gredos, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- OLIVEIRA, Francisco de. Teatro e poder na Grécia. In: *Humanitas - vol. XLV*. Coimbra, 1993, pp. 69-94.
- MOTA, Marcus. Teatro Grego: novas perspectivas. In: ROCHA, Sandra (Org.). *Cinco Ensaios sobre a Antiguidade*. São Paulo: Annablume, 45-66, 2011.
- ONG, Walter J. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- PIQUÉ, Jorge Ferro. A tragédia grega e seu contexto. In: *Letras, N° 49*. Curitiba: Editora da UFPR, 1998, p. 201-219.
- RENAULT, Alain. *O indivíduo: reflexões acerca da filosofia do sujeito*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.
- ROMILLY, Jacqueline. *Fundamentos de Literatura Grega*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.
- _____. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora UnB, 1998.
- SILVA, Maria de Fátima Souza e. *Crítica do teatro na comédia antiga*. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 1987.
- SOUZA, Eudoro de. Introdução. In: ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, pp. 13-102.